

ETC



Borduas : le défi d'une redéfinition identitaire

Louise Vigneault

Numéro 43, septembre–octobre–novembre 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/482ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vigneault, L. (1998). Borduas : le défi d'une redéfinition identitaire. *ETC*, (43), 33–38.

BORDUAS : LE DÉFI D'UNE REDÉFINITION IDENTITAIRE

Retour aux sources

D'abord né des affinités de ses membres au niveau plastique, le mouvement automatiste s'opposera par la suite à la situation artistique et sociale du Québec nationaliste et conservateur. On remarque du même coup, chez certains artistes, une volonté de puiser de nouvelles formes et valeurs à travers des éléments du passé lointain, dans le but de remplacer celles en vigueur. Par cette stratégie, les artistes s'inspireront notamment d'une mémoire historique représentant les origines du Canada français, des mythes qui l'ont porté à son développement ou encore d'une mémoire plus vaste, suivant une tendance primitiviste. Celle-ci se manifeste notamment par une attirance pour un passé lointain, pour le monde non occidental, prémoderne et pour l'univers de l'altérité, en somme, pour les phénomènes situés en périphérie historique ou géographique du monde occidental contemporain. Poursuivant le mythe du Paradis perdu associé à la pensée romantique, certains entretiendront la croyance que, grâce à cet éloignement, des cultures ont su échapper à l'influence de la civilisation occidentale, et ainsi conserver une certaine « authenticité ». Cette idéologie entretient le même type d'idéal à l'égard des phénomènes marginaux situés en périphérie culturelle, lesquels échappent à la culture ou à un apprentissage, comme le suggèrent l'art naïf, l'art brut, l'art dit « des fous » ou des enfants (lesquels, croyait-on, possèdent un potentiel de spontanéité et de pureté susceptible de diminuer au contact du monde adulte). Ces retours aux sources auront tous sensiblement le même but : entraîner symboliquement une réversion vers un état primaire intact, une unité initiale, un consensus idéalisé, donnant ainsi l'illusion de vivre une éventuelle renaissance, individuelle ou collective. Poursuivant de tels idéaux, les artistes ne sont évidemment pas à l'abri d'erreurs de décontextualisation, d'appropriation ou de projections multiples. Si on retient de l'Autre d'abord ce qui le différencie de notre propre image, il devient une sorte de miroir renversé de nous-mêmes, et sera utilisé indirectement dans toute entreprise de quête identitaire. Cette courte étude se propose de cerner les besoins auxquels répond cette attitude et les déterminants dont elle est symptomatique.

À ce sujet, le philosophe Charles Taylor s'inspire de l'approche psychosociale américaine pour analyser la question de la double construction de l'identité moderne, et conclut que celle-ci se voit en bonne partie définie selon notre rapport à l'Autre¹. Échappant aux modèles soumis à



Paul-Émile Borduas, *L'Éternelle Amérique*, 9, 46, *L'Écossais redécouvrant l'Amérique, Plaine engloutie*, 1946. Huile sur toile; 96, 7 x 119, 7 cm. Don des Musées nationaux du Canada. Coll. Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Richard-Max Tremblay.

une hiérarchie prédéterminée, l'identité moderne annule les privilèges et s'érige sur des modèles plus universaux, notamment ceux des droits démocratiques. Par conséquent, l'identité n'est plus associée à la base d'un passé commun, à des référents ethniques, mais à une base égalitaire. Toutefois, ce choix implique une rupture avec le passé et signifie que l'identité nécessitera pour sa réalisation une révolution « expressiviste » (ou subjectiviste), qui permettra d'exprimer cette nouvelle identité spécifique. Celle-ci sera définie à partir d'un consensus entre les membres d'un groupe, concernant les éléments de représentation collective, mais également à partir des rapports entretenus avec les groupes étrangers, qui auront comme fonction d'assurer une reconnaissance de ces référents, en les acceptant ou non. De cette manière, l'identité devient une construction polarisée qui renferme à la fois le regard de l'Autre et le regard qu'un groupe porte sur lui-même, tout en restant une construction instable, nécessitant de constants réajustements selon les interactions internes et externe². Ce besoin de reconnaissance est encore plus marquant chez les groupes minoritaires, dominés politiquement ou économiquement, qui cherchent à travers cette reconnaissance une véritable dignité. Dans un tel cas, les peuples dominés auront tendance à amplifier et à réifier ce qui les distingue du groupe dominant, dans le but de protéger les acquis. L'identité connaîtra alors une mutation selon une volonté d'adhérer ou de résister à la Norme.

Le primitivisme

Dans cet esprit, certains artistes canadiens-français progressistes des années quarante (dont Paul-Émile Borduas,



Françoise Sullivan, *Femme archaïque*, 1949. Chorégraphie de Françoise Sullivan interprétée par l'auteure. Costume de Jean-Paul Mousseau.
Fonds Jean-Paul Mousseau, Musée d'art contemporain de Montréal.

Jean-Paul Riopelle, Françoise Sullivan, Jean-Paul Mousseau, et autres) utilisent des modèles du passé lointain — l'univers autochtone et la Genèse du Canada sous le Régime français, etc. — de manière à effacer un passé récent difficile à accepter, en raison de l'image négative qu'il véhicule. On tente alors de transformer la mémoire de deux cents ans d'histoire, marquée notamment par la Conquête britannique (1763), la défaite des Patriotes (1837-38), le Rapport Durham (1840), et enfin, par la Confédération (1867), qui représente l'aboutissement des stratégies d'assimilation à long terme des Canadiens français par les Britanniques. Dès lors, l'élite francophone et le clergé mettent sur pied l'idéologie de conservation fondée sur un nationalisme défensif qui encourage la résistance passive et la protection des référents culturels et ethniques — la langue, la religion — contre les influences anglophones³.

Dans ce contexte, le primitivisme servira indirectement à définir l'identité collective du Québec moderne, en créant de nouveaux modèles à partir d'un passé lointain, de manière à transgresser la pensée traditionaliste en vigueur et à proposer des modèles identitaires plus constructifs⁴. Un des principaux obstacles à la réalisation de cette révolution moderniste est qu'en associant les pratiques propres à la modernité (économie, finance, industrialisation) aux Anglo-saxons, les Canadiens français en sont venus à associer la modernité à l'Autre, provoquant ainsi l'impossibilité de s'y identifier. Par conséquent, la modernité, la présence de l'Étranger, l'ouverture au monde et les tendances progressistes seront acceptées dans la mesure où elles ne menacent pas les intérêts et l'intégrité de la nation.

Pendant le premier quart du XX^e siècle, cette situation se voit renforcée par les pressions exercées sur le développement industriel et urbain. Naît alors un art pro-

nant une valorisation de la spécificité nationale, comme le réalise le Groupe des Sept. Au Québec, la célébration du milieu rural, notamment par le paysagiste Clarence Gagnon, se fait sensiblement dans le même esprit que les recherches de l'anthropologue québécois Marius Barbeau, lequel travaille à la préservation de l'héritage culturel autochtone et québécois — art, artisanat, chanson, tradition orale, etc. — par le biais de projets de publicité touristique⁵. Ainsi, contrairement au paysage canadien sauvage et idéalisé de la représentation des Sept, empreint du sublime romantique et dénué de toute présence humaine, le paysage rural québécois est présenté comme un espace habité mais peu développé. La population sera par conséquent considérée à partir d'un regard ethnologique, à l'instar de l'image persistante des cultures amérindiennes ou préindustrielles, comme un phénomène mis « sous cloche » pour lequel on refuse tout changement ou influence, au nom d'une nostalgie des origines. Cette vision contribuera à renforcer l'idéologie de conservation et à créer un passé folklorisé, fétichisé et homogénéisé⁶. Le Québec continuera d'être considéré comme une zone de prémodernité, malgré l'importance de sa réalité industrielle et urbaine.

Entre l'enracinement et l'universalisme

Toutefois, au cours de la période couvrant la crise économique, la Seconde Guerre et la fin des années quarante, certaines idéologies marginales s'affirment progressivement. On passe alors d'une société reposant sur les intérêts de survivance culturelle, fondée sur des liens sociaux serrés, à une autre accordant une importance croissante à l'ouverture au monde, à la différence, aux dimensions individuelle et subjective, ce qui contribuera à ébranler les structures du rêve nationaliste. Alors que l'Europe connaît une forte désillusion des valeurs modernistes, vécue notamment en France à travers l'existentialisme, le Québec entrevoit l'amorce d'une libération sociale provoquée par la perte de contrôle des élites traditionnelles et par l'affirmation des différentes pressions progressistes. Parmi les groupes d'opposition, on retrouve certains artistes, dont Paul-Émile Borduas. Avec les futurs membres du groupe automatiste, il propose de nouvelles valeurs esthétiques basées sur une valorisation de l'expression individuelle et une liberté d'expérimentation. À travers le manifeste *Refus global* (1948), le groupe cherche à étendre le projet esthétique à une entreprise de renaissance socioculturelle. L'affirmation de la liberté subjective et expressive en art devient alors une métaphore de la libération sociale du « petit peuple ». À cet égard, Borduas en vient à la conclusion que les mêmes carences — la résistance à la fois au monde extérieur et au potentiel expressif individuel — empêchent l'art et la société de s'épanouir, révélant ainsi que le Québec se coupe de l'Autre et de lui-même, au nom d'un idéal religieux et nationaliste. En premier lieu, le texte propose une rupture radicale avec les certitudes de l'époque, s'élevant contre toutes formes d'autorité. On s'attaque à l'entreprise d'aliénation de l'idéologie de conservation. Le clergé est considéré comme bouc émissaire ayant organisé et institué le monolithisme idéologique depuis le XIX^e siècle, à travers un monopole pédagogique. Du côté politique, on critique l'obscurantisme et le natio-



Françoise Sullivan, danse *Black & Tan*, 1948. Costume de Jean-Paul Mousseau. Photo: © Maurice Perron.

nalisme conservateur et « offensif » du gouvernement Duplessis. Dans ce contexte, Borduas endosse un rôle humaniste et prométhéen visant à libérer la société du destin et de l'aliénation séculaire. On cherche alors à s'émanciper en faisant allusion au chaos duquel émergera une libération individuelle et sociale. Dans le texte « Qu'on le veuille ou non », que Fernand Leduc fait parvenir à Borduas pour être joint au Manifeste, il est question du potentiel révolutionnaire du principe de régression/renaissance :

...notre justification : le désir... notre méthode : l'amour... notre état : le vertige. Ceci seul a permis, et permettra des œuvres sœurs de la bombe atomique, qui appellent les cataclysmes, déchainent les paniques, commandent les révoltes, TOUTES les révoltes et leur excès en vue d'une fin hâtive, et préfigurant à la fois, par delà

*toutes les valeurs reconnues, l'avènement prochain d'une nouvelle civilisation.*⁷

Parallèlement aux blâmes à l'égard de la société locale, *Refus global* propose donc une critique plus large, un véritable procès de la civilisation moderne occidentale. Il dénonce les voies empruntées depuis la Renaissance, soit le rationalisme, le matérialisme, le conservatisme religieux, le système capitaliste industriel et surtout l'intention, cette « arme néfaste de la raison »⁸ qu'il oppose à l'épanouissement individuel. Il propose en revanche comme modèle idéal la société prérationalnelle médiévale :

La décomposition commencée au XIV^e siècle donnera la nausée aux moins sensibles. Son exécration exploitation, maintenue tant de siècles dans l'efficacité au prix des qualités les plus précieuses de la vie, se révélera enfin à la multitude de ses victimes... [...] Au XIII^e siècle, les



Paul-Émile Borduas, *La Tahitienne*, 1941. Huile sur toile; 38, 8 x 32, 7 cm.
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photo: Charles Hupé.

*limites permises à l'évolution de la formation morale des relations englobantes du début atteintes, l'intuition cède la première place à la raison.*⁹

Ressentant le besoin de fuir une condition considérée comme aliénante, Borduas propose une révolution idéologique via un retour aux sources, cherchant les traces d'un paradis perdu¹⁰, d'un Âge d'Or issu d'un passé mythique. À ce sujet, François-Marc Gagnon note que l'artiste, dès 1934, vivant une profonde désillusion sociale et se plaignant de l'étroitesse d'esprit des Canadiens français, effectuait des démarches pour s'installer à Tahiti ou aux Nouvelles-Hébrides. Dans le même esprit que Gauguin, il projetait alors sur le peuple polynésien un idéal de pureté qu'il associait à l'enfance, à l'instinct et à l'authenticité¹¹. D'ailleurs, il réalise en 1941 une œuvre intitulée *La Tahitienne*, sans doute une évocation du projet de voyage non réalisé.

Suite à la publication du manifeste, Borduas est congédié de l'École du meuble. « L'anarchie resplendis-

sante » dont il avait souhaité l'avènement ne se réalisera en fait que symboliquement, à travers le geste pictural non prémédité, non intentionnel. Aussi, bien que l'artiste s'oppose aux valeurs traditionnelles, il en perpétue néanmoins certains réflexes et attitudes. À titre d'exemple, Jean Éthier-Blais détecte, dans la forme et le discours du manifeste, une volonté de rompre l'aphasie collective, en accordant un pouvoir tout-puissant au texte, de la même manière que la doctrine catholique la confère aux écrits prophétiques. À défaut d'actions réelles, on perpétuait ainsi les mêmes moyens de propagande que ceux dont on dénonçait le dogme¹². Corrélativement, les causes des sévères critiques à l'égard du manifeste sont multiples. D'abord, malgré ses conséquences retentissantes, les idées qu'il prône n'étaient pas nouvelles, mais avaient l'avantage de s'annoncer au moment où l'idéologie dominante était sur le point d'être ébranlée. Aussi, malgré le fait que l'« anarchie resplendissante » et le nihilisme que prône Borduas n'offrent aucune alternative concrète aux pro-

positions en place, il est indéniable qu'en s'opposant au régime établi, il contrevient à la propagation des éléments de référence identitaire qui assurent le consensus social depuis la Conquête. Mais surtout, *Refus global* révèle le tabou ultime de la société québécoise : celui du paradoxe voulant que les référents identitaires qui assurent la survivance s'avèrent du même coup les causes de sa paralysie. De plus, par ce geste, Borduas se met à dos non seulement les tenants de l'idéologie dominante, mais également les progressistes plus modérés qui refusent les propositions anarchistes et anticléricales du manifeste. Enfin, l'artiste engagera une querelle avec Alfred Pellan et John Lyman (fondateur de la Société d'art contemporain), puis avec certains collègues automatistes — dont Pierre Gauvreau et Jean-Paul Riopelle —, au sujet de l'idéologie de rattrapage, soutenant que cette option, qui consiste à offrir une subversion au repli culturel en étant à l'affût et à la remorque des dernières réalisations des avant-gardes européennes, perpétue l'état de colonisés chez les Canadiens français.

Ce passage du régionalisme et du colonialisme à l'autonomie et à l'universalisme soulèvera de nombreuses polémiques dans les années d'après-guerre, où des intellectuels français reprocheront aux écrivains et artistes québécois de s'élever contre le monopole des modèles normatifs européens, alors que ces derniers ne souhaitaient qu'encourager un élargissement des zones d'influence culturelle¹³. Borduas considère que si le rattrapage est une étape nécessaire, il doit toutefois être dépassé rapidement, de manière à créer des paramètres spécifiques, ancrés dans la réalité québécoise de l'époque¹⁴. En somme, on vise à produire un art autochtone, rattaché à des racines profondes, de conception ancienne, voire préchrétienne, tout en évitant de tomber dans le régionalisme, le traditionalisme et le nationalisme ethnique. C'est ainsi que le primitivisme répondra à la fois au besoin d'enracinement dans un passé lointain, et à celui de se rallier à la philosophie universaliste que défendait une bonne partie des intellectuels de l'époque. Ainsi, en abandonnant un consensus ethnique jugé restreignant ou désuet, les artistes s'allient, à travers l'universalisme, à un consensus plus large — même s'il est idéalisé —, à une certaine unité de pensée, comme le veut l'idéal démocratique des sociétés modernes. Par conséquent, plutôt que de revendiquer un nationalisme ethnique (associé à la fin des années quarante au nazisme), les artistes prônent une libération individuelle.

Le Paradis perdu...

En 1953, Borduas s'exile à New York où il se découvre une profonde affinité avec la vision existentialiste et héroïque de l'espace américain, jugeant que son avant-garde surpasse désormais celle de l'Europe. C'est à Paris qu'il réalise combien la métropole américaine représente pour lui à la fois l'enracinement et l'idéal d'universalisme souhaités, et qu'elle occupe dorénavant une position privilégiée depuis l'éclatement du monopole artistique européen. Prenant un recul sur ses propres positions identitaires, il dira :

Je me suis reconnu de mon village d'abord, de ma province ensuite, Canadien français après, plus Canadien

que français à mon premier voyage en Europe, Canadien (tout court, profondément semblable à mes compatriotes) à New York, Nord Américain depuis peu. De là j'espère posséder la Terre entière...¹⁵

Toutefois, il reste conscient du paradoxe que comportent de tels changements de modèles, lorsqu'il affirme : « Mes craintes, mes hésitations et refus du lendemain viennent de la conscience d'y risquer toujours ma propre identité¹⁶ ». Si Borduas a souhaité transformer l'image négative de la société québécoise fondée depuis le XIX^e siècle sur les thèmes de la résistance et de l'isolement, il ne fera que prendre une distance par rapport à ce constat. Cette distance s'exprimera, comme nous l'avons vu, par un attrait pour le passé lointain, par un désir d'exil en pays exotique, et par une volonté de recréer un monde en accord avec le potentiel d'expression spontanée associée



Paul-Émile Borduas, *Sans-titre*, 1943. Graphite, fusain et encre sur papier; 57, 3 x 51, 1 cm.
Don des Musées nationaux du Canada. Coll. Musée d'art contemporain de Montréal.

au stade de l'enfance, ce Paradis perdu. Ses projets d'exil, ses exils réels et les ruptures avec sa famille et de nombreux collègues et amis le mèneront à nourrir une distance toujours plus grande par rapport à ses origines, creusant ainsi un fossé qui le distancie lui-même des buts qu'il s'était donnés. En s'élevant contre l'idéologie conservatrice et en remplaçant la ferveur religieuse par une ferveur idéologique, il cherchera à imposer une réalité fondée sur des valeurs plus affirmatives, mais n'arrivera toutefois qu'à proposer une contre-image encore une fois négative, puisqu'elle s'érige sur l'échec de la reconnaissance et sur une distance en réaction à cet échec. Plus de quinze ans plus tard, dans les années soixante, l'artiste deviendra néanmoins, pour plusieurs, le symbole de la quête de liberté individuelle et collective au Québec, et incarnera du même coup le mythe parfait de l'artiste romantique maudit, le héros culturel persécuté par son époque. Par conséquent, il revêtira malgré lui le modèle héroïque exem-



Paul-Émile Borduas, *Souvenir d'Égypte*. Encre de couleur - dessin; 21, 5 x 26, 6 cm. Photo: © Musée du Québec/Luc Chartier.

plaire de l'imaginaire québécois, soit le martyr¹⁷. D'ailleurs, certains biographes¹⁸ feront de lui un personnage victimisé alors qu'en réalité, l'homme était éloquent, têtu, passionné. Borduas deviendra du même coup le représentant d'une expression identitaire élargie rejoignant les idéaux de la Révolution tranquille et ce, malgré le fait qu'il se soit opposé à toute forme de nationalisme. Il sera récupéré par l'engouement du Québec contemporain pour les causes de libération et d'autodétermination. De cette manière, si la quête identitaire ne semble chez lui que sous-jacente et même contradictoire à la recherche d'universalisme et de libération individuelle, elle n'en reste pas moins présente, proposant les réajustements nécessaires pour assurer un certain contrôle de l'espace de représentation et d'expression.

LOUISE VIGNEAULT

NOTES

- ¹ Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, 1998 (1989).
- ² Mikhaël Elbaz, « Introduction », dans *Les frontières de l'identité. Modernité et postmodernisme au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1996, p. 8. Charles Taylor, « Les sources de l'identité moderne », *ibid.*, p. 349-350.
- ³ Paul-André Linteau, *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise*, Montréal, Boréal Express, 1979. Denis Monière, *Le développement des idéologies au Québec, des origines à nos jours*, Montréal, Québec/Amérique, 1977.
- ⁴ On remarque que lors de changements sociaux importants où s'effectue une rupture avec le passé, certaines formes et valeurs (projetées ou réelles) de civilisations anciennes perçues comme fortes ou nobles — romaine, grecque, égyptienne, médiévale, autochtone — sont réutilisées, dans le but de donner une validité aux nouvelles positions engendrées par la table rase. À titre d'exemple, le style

- empire, sous Napoléon, s'était inspiré de la mode vestimentaire, du mobilier et de l'architecture de la Rome antique.
- ⁵ Charles Hill, *Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national*, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1995, p. 177.
- ⁶ Jocelyn Létourneau, « Le Québec moderne : un chapitre du grand récit collectif des Québécois », dans *Revue française de science politique*, vol. 42, n° 5, 1992, pp. 778-780.
- ⁷ Rapporté dans François-Marc Gagnon, « La révolution dans la pensée automatiste », dans Michel Grenon et al., *L'image de la Révolution française au Québec 1789-1989*, Montréal, Hurtubise, 1989, p. 213.
- ⁸ André-G. Bourassa, Gilles Lapointe et Jean Fiset, *Écrits / Paul-Émile Borduas*, édition critique, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 329.
- ⁹ *Ibid.*, p. 336-337.
- ¹⁰ Jean Éthier-Blais, *Autour de Borduas : Essai d'histoire intellectuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1979, p. 174.
- ¹¹ François-Marc Gagnon, « Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas », n° spécial de *La Barre du Jour*, janvier-août 1969, p. 209.
- ¹² Jean Éthier-Blais, *op. cit.*, p. 134-136.
- ¹³ Voir Robert Charbonneau, *La France et nous, journal d'une querelle*, Montréal, Éditions de l'arbre, 1946.
- ¹⁴ François-Marc Gagnon, « Le Refus global et son temps », Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, Conférences J.-A. de Séve, 1973, pp. 80-81.
- ¹⁵ Lettre de Borduas à Claude Gauvreau, Paris, 19 janvier 1959.
- ¹⁶ Cité par Michelle Cantin, *Borduas à Paris de 1955 à 1960*, mémoire de maîtrise, histoire de l'art, Sorbonne, Université de Paris I, 1976.
- ¹⁷ Ce modèle se rattache à l'archétype religieux du sacrificateur, soit au personnage du missionnaire de la genèse canadienne, ainsi qu'à Saint-Jean-Baptiste, qui deviendra le Patron des Canadiens français quelques années après la Rébellion de 1837-38. Heinz Weinmann propose un parallèle entre le sort de la figure biblique sacrifiée et celui du Canada français abandonné par la mère patrie, dans *Du Canada au Québec. Généalogie d'une histoire*, Montréal, L'Hexagone, 1987, pp. 407-430, et du même auteur, *Cinéma de l'imaginaire québécois : de La petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, L'Hexagone, 1990.
- ¹⁸ Voir Guy Robert, *Borduas*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1972.