

PER
H-78

EX-2

Les herbes rouges

ANDRÉ BEAUDET
LA DÉSESPÉRANTE
EXPÉRIENCE
BORDUAS

92-93

les herbes rouges

mai-juin 1981

françois hébert

marcel hébert

Abonnement: 6 numéros, \$ 9.00; 12 numéros, \$ 18.00

Dépôt légal / 2e trimestre 1981 / Bibliothèque nationale du Québec.

ISSN: 0441-6627

Membre de l'Association des Editeurs de Périodiques Culturels Québécois.

les herbes rouges

C.P. 81 Bureau E

Montréal, Québec

H2T 3A5

André Beaudet

La désespérante expérience Borduas

D'abord prononcé comme conférence au Musée d'Art contemporain de Montréal le 24 novembre 1978, ce texte a subi quelques altérations au cours de sa réécriture en mars 1979 et retrouvé, en particulier, l'appareil de ses notes dont quelques-unes s'ouvrent en double-fond.

du même auteur:

NOCTURNALES D'OCTOBRE

Éditions Spinifex, 1973

FRÉQUENCES (en l'inscription du roman)

Coll. «Écrire», Éditions de l'Aurore, 1975

VERS LES ÎLES DE LUMIÈRE, présentation et édition critique
des écrits de Fernand Leduc

Coll. «Textes et Documents littéraires» Éditions HMH, 1981

à paraître:

DANS L'EXPECTATIVE DE LA NUIT DES TEMPS

TRANSFICTIONS

L'IMPOSTEUR

LA DÉBOULÉE

MATIÈRES

Papier vergé.....	5
<i>A parte</i>	7

1— LE NOUVEAU MONDE DE LA PEINTURE

1. <i>De l'autre côté : par delà les frontières</i>	10
2. <i>La nuit étoilée de Borduas</i>	20

2— D'UNE PEINTURE EN TRANSIT

3. <i>Il n'y a pas d'avant-garde Borduas</i> (seuils).....	32
4. <i>De la peinture du jardin à la caverne peinte</i> (taches).....	42
5. <i>Du désir de prendre la mer</i> (transitions).....	55

<i>Ordalie</i>	71
----------------------	----

L'Étoile noire (1957), p. 13. Huile sur toile, 161.9 X 130.2 cm. Coll. du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Don de Gérard Lortie, 1960.

Le Chant de la pierre (1956), p. 21. Huile sur toile, 113 X 144.5 cm. Coll. de la Banque Toronto Dominion, Toronto.

Automatisme 1.47 ou *Sous le vent de l'île* (1947), p. 35. Huile sur toile, 114 X 147 cm. Coll. de la Galerie nationale du Canada, Ottawa.

La Fustigée ou *La Flageolée* ou *1.46* (1941-1946), p. 48. Ancien titre : *Nue de dos*. Huile sur toile, 70.3 X 63.2 cm. Coll. Dr et Mme Max Stern. Dominion Gallery, Montréal.

États-Unis (1951), p. 61. Sculpture sur bois, hauteur : 29.9 cm. Coll. de la Galerie nationale du Canada, Ottawa.

*pour Marcelin Pleynet
dans les marges d'une culture indisciplinée*

Le trait essentiel des peintres dont je parle est de hair la convention. Cela seul leur fit aimer la chaleur de l'érotisme — je parle de l'irrespirable chaleur que l'érotisme dégage... Essentiellement, la peinture dont je parle est en ébullition, elle vit... elle brûle... je ne puis parler d'elle avec la froideur que demandent les jugements, les classements...

Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*.

La critique, en art, n'a pas de valeur scientifique. Elle n'a qu'une valeur d'intérêt émotionnel, poétique. Elle ne communique, d'abord, qu'à un petit groupe d'êtres hautement apparentés. Et, elle sera d'autant plus valable qu'elle sera plus passionnée : plus valable parce que plus communicative — Sadisme révolutionnaire où un brin de douceur est requis.

Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau

Papier vergé

Voici donc ce qui s'offre d'un texte : les boutures, les bandes noires et blanches, les fils saillants. Une tresse pour échapper à la détresse du corps parlant. Et dans cette distension de bouts de papier : les vergeures. Quelques éclats de couleurs. Surgissant de la pierre des yeux accentués.

J'ai ramené Borduas de Paris. Mieux : je l'ai porté pendant cinq ans — au point qu'il m'a marqué, sans cesse déchiré. Sans rien m'arracher cependant pour que je devienne, de plus en plus seul la nuit dans ma chambre d'échos, vraiment étranger. C'est une question de délivrance, m'avait-il dit.

J'ai d'abord écrit ce texte pour moi seul, pour aller plus loin que toute histoire personnelle, mais en direction de quelques-uns qui sont capables de désertion. C'est donc dire que ni les spécialistes, les historiens ou les critiques d'art ne s'y retrouveront. Pas plus que les tenants, toujours volontaires, de l'avant-garde. Ni interprétation ni transformation du monde.

De quoi s'agit-il alors? D'une fiction. De la disparition d'un corps dont le nom se détache dans la minute du monde qui disparaît sous les couleurs. Comme si, montrant du doigt le lieu par lequel il a passé, sauté, son nom parlait avec Cézanne parlant lui-même du Tintoret pour dire par là où il avait passé, sauté, pour parler à travers les couleurs des autres noms dont le foyer jamais ne s'éteint : «Ses bons dieux tournent, tournent. Ils n'ont pas le paradis calme. C'est une tempête, ce repos. Ils continuent l'élan qui, comme lui, les a dévorés, toute leur vie.» Donc,

une fiction pour dire le ravage qu'est Borduas quand il peint dans le débord de son nom ce qui le dévore. D'une floraison massive que sa peinture, dans l'attentat des formes qu'elle commet, déflore pour ne laisser que la tache qui, par la force des choses qu'elle soulève derrière elle, force au dévoilement des liens de la couleur dans la lumière. Jusqu'à son point d'aveuglement. Entrelacs de figures qu'il faut ensuite porter sur une carte pour lier à nouveau des lieux qui ouvrent à l'espace du désir où il advient. Si des phrases de Borduas interviennent dans ce dialogue, c'est parce que je veux le faire lire avant de le faire voir, le laisser apparaître avant de le montrer. Épiphanie du tissu avec lequel vous aurez maille à partir.

Pas de généalogie, pas de chronologie, pas de biographie : seulement des pas. Des sauts, des glissements de terrain, des envolées brusquement suivies par leurs retombées. Les conséquences d'un acte de peindre. Des ellipses, un mouvement en spirale. Mais pas de racines. Le reste n'est qu'une affaire de notes, parfois longues : les franges de la fiction, les inversions d'un savoir qu'elle fait flotter.

Borduas : une boîte à culture où tourbillonner. Où isoler à l'occasion le retour d'un nom qui éveille, percuté d'échos multiples. Derrière vous, laissez les frontières se refermer sur le vide qu'elles ouvrent : les signes d'une traversée.

Entre écriture et peinture, l'effet d'une transfiction. Le corps retourné par le rappel avivé de la mort qui s'insinue dans l'écrit qu'elle défigure.

Borduas à Gauvreau : «Ne dire que merde à la merde et construire une nouvelle critique sur un papier s'ouvrant, embrassant largement l'univers. Montréal ne s'y prête pas encore.»

Dans le filigrane du papier, des sillons blancs marquent une divergence.

A.B. décembre 1980

A parte

Afin d'éviter tout malentendu, disons-le tout de suite, il ne sera aucunement question de «peinture», mais d'*écriture*. À la rigueur de «quelque chose» qui fait écrit dans la peinture ou encore de ce que la peinture fait écrire. Voilà peut-être la question : que peut-on écrire au sujet de la peinture?

Écrire est toujours l'effet d'un *patch-work* : assemblage et couture de retailles par une opération de surjet — écriture piquée à vif qui laisse passer de l'intenable, du muet, du non-dit. À l'occasion, par exemple en peinture, ça produit un espacement de couleurs : Borduas, Riopelle, Leduc — véritables plaques d'écriture sur fond brûlant de couleurs s'équilibrant dans la lumière.

Patchwork in progress : il n'est pas question que ça cesse.

Ainsi, des éléments jusque là étrangers les uns aux autres se trouvent d'un coup rassemblés, font tache dans le mouvement d'un ensemble neuf. Et le mouvement recommence par intégration-altération d'autres éléments. Georges Bataille a très bien noté que les deux pièces les plus hétérogènes d'un tel ensemble en fusion sont «*la vie humaine*, avide de briser les limites que lui ont données le besoin et *le délire insoupçonné de l'univers*¹.» Voilà le noeud que Borduas ne cesse de pointer à notre intention : il a signé en peinture l'expérience d'une telle catastrophe enjouée, vivante, où «catastrophe» veut aussi dire *dénouement*.

Pour l'instant, donc, il s'agira du seul Borduas dans le rapport de ce qu'il écrit au sujet de la peinture : Borduas parlant de peinture dans les moments où il laissait peindre ce qu'il avait déjà peint.

En ce sens, la «désespérante expérience» dont il va falloir monter et montrer la scénographie est d'avance une citation de Borduas — un mot qu'il s'adresse — empruntée à «Communication intime à mes chers

amis» dans laquelle il affirme, revendique même, la possibilité excessive d'un sentiment de paternité reporté sur «l'univers entier»². Pour aller vite, disons que cette *désespérante expérience* désigne cette traversée vertigineuse d'une cartographie par un corps-bolide qui remet en cause chacun des points d'impact de son passage météorique à côté de nous. Étoile filante, si vous voulez, mais désespérément *noire*.

Cartographie est ici un autre nom pour «écriture» : le trait muet de la peinture — la pensée qu'elle montre et qu'on peut voir, mais qu'elle ne dit pas — fait écrire pour qui a l'oreille branchée sur la rythmique pulsive de sa traversée en surface. Le biais d'une écriture est ici nécessaire pour forcer, en le ponctuant, ce parcours récuratif de Borduas, mais sans le refermer sur lui-même : pour autant que toute lecture que ce parcours sollicite est aussi, selon le mot de Mallarmé, «une pratique désespérée» — pour qui s'y laisse prendre en juxtaposant et combinant ses effets.

Il s'agit donc d'une intervention très elliptique — brèves notes d'atelier, esquisses préparatoires, dessins en raccourci — écrite entre Paris et Montréal, c'est-à-dire dans le *rabattement* de Paris sur Montréal : ce qui a toute son importance quand il faut comprendre l'itinéraire connecté de Borduas sur un monde en spirale³.

Une seule question, pour commencer, pointe à l'horizon, mais divisée : d'où *aborder* — à la signature près — l'événement que constitue et qui engage *Borduas* en peinture; ou, si vous préférez, en quel déploiement de limites, au *bord* de quelles frontières, chaque fois posées, mais toujours déplacées, s'inscrit l'expérience (de) Borduas qui consiste à (se) charger de la couleur dans la proximité d'un espace intempestif, innervé et tourbillonnant?

1. Georges Bataille, «Les mangeurs d'étoiles», *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 568.

2. «Désespérante expérience», «sentiment de paternité», «communication intime», ce que Borduas veut faire entendre à ses jeunes amis, encore trop enclins au scandale et au nihilisme, est à mettre en rapport avec ce qu'écrit Cézanne en post-scriptum d'une lettre à son fils, une semaine avant sa mort : «Je crois les jeunes peintres beaucoup plus intelligents que les autres, les vieux ne peuvent voir en moi qu'un rival désastreux.»

3. Ce n'est qu'à Paris, sans voir un seul tableau de Borduas mais en prenant un bain de peinture à travers différentes expositions, en particulier l'exposition Paris-New York au Centre Beaubourg où logiquement aurait dû se trouver un tableau de Borduas (seul Riopelle était présenté dans la salle 20 réservée aux «Confrontations 1950-1953»), que la véritable *dimension* picturale de Borduas m'est soudainement apparue.

1

Le nouveau monde de la peinture

Les problèmes fondamentaux de la peinture moderne ne sont l'apanage d'aucun pays.

Jackson Pollock

Les plus grandes aventures, surtout dans une époque barbare et policière, sont celles de l'esprit.

Robert Motherwell

... lentement la brèche s'élargit, se rétrécit, s'élargit encore...

Paul-Émile Borduas

1. De l'autre côté : par delà les frontières.

Durant les années de guerre, de ce côté-ci non touché de l'Atlantique, par la brèche laissée ouverte du surréalisme, il y a une éruption de la peinture en acte *dans* la peinture.

Devant la faillite des révolutions, le déchaînement des guerres, l'établissement des camps où des corps persécutés, exilés, dépecés ou simplement gazés gonflent les charniers de l'Europe, le nouveau monde convulsif de la peinture en repousse l'apocalypse imminente, faisant basculer l'horizon du visible définitivement comprimé, bouché, compromis, pour le déplier à nouveau sur une surface accidentée de plus en plus aplatie sous l'effet pressurant de la «commotion du volcan émotif» (Cl. Gauvreau).

Par cette désintégration du visible touchant en même temps l'infini du visible, commence l'aventure américaine de la peinture : «L'expression du «monde intérieur» n'a pas de sens si elle n'est pas, comme toujours, la plus exacte relation possible avec le visible. Dans ce visible infini nous choisissons les aspects les plus dignes d'intérêts; les plus frais ou les plus troublants. L'aventure de la conscience se poursuit sans déviation. L'on est ou l'on n'est pas de l'aventure» (TB)¹. Ce qui n'est, somme toute, que le commencement encore inintelligible d'une «figuration nouvelle» (TB) ou encore d'une *transfiguration* dont l'aventure éclatée et sans condition fait scandale, c'est-à-dire rupture, et à partir de laquelle il est possible de prévoir, à travers des battements signifiants encore inexplorés (signes, figures, compositions en chute libre), l'arrachement et l'épreuve d'un monde nouveau sous l'ancien² : «cela m'apparaît déjà comme le commencement d'un monde dont je ne vois pas la fin...» (BP).

Façon dérobée pour désigner l'éveil de l'*aventure américaine* comme un coude incontournable issu d'une renaissance, mais la reconduisant — de décadence en décadence — à son bassin méditerranéen : «Pour une fois, de toute l'histoire de l'art, l'appréhension méditerranéenne (visuelle) du Monde éclate. Et pour une fois tout signe peut rejoindre ses inconnus» (LCG). Avec comme point d'appui à ce surgissement d'un fond matériel sans bornes, encore inconnu, se retournant sur lui-même dans un espace transitif et transitaire, l'exil volontaire de Cézanne et Matisse dans la peinture.

Ainsi, à l'extrémité du geste coloré capté dans l'espace lumineux, avec comme point d'ancrage l'Amérique étoilée se profilant du plus «familial» au plus «universel», du plus «chaud» au plus «condensé», il y a l'agitation massive subitement entoillée de ce qui s'est appelé dans l'appointement périodique des noms communs groupés : automatisme surrationnel et expressionnisme abstrait, d'où émergent, de chaque côté d'une frontière encore à forcer, des corps de peinture signés, mais non

réductibles à leur nom commun ni à aucune commune mesure entre eux. À partir de cet écart, cette fois intransitif, d'un lieu «fertilisé par le fumier de refoulements insensés, d'isolement unique de toutes les puissances créatrices», à cet autre plus propice à la «communion», aux «généralisations possibles» et aux «simplifications monumentales»³, se trame dans une clarté neuve le dispositif inouï d'une scénographie parallèle par laquelle Montréal, prise de vitesse du fait d'un retard enflé, rentre sous la ligne furtive de New York comme un appendice non retenu de l'histoire (de la peinture). Question d'échelle (*scale*) dirait Borduas, en écho à Motherwell. Tout se passe, de ce côté-ci de la frontière, comme s'il y avait un *noeud de résistances difficile à étayer* dont Borduas n'a jamais cessé de faire voir ou entendre, mais de biais, le surplus familial : «Il y a des frontières autour de Montréal. La vie est ici en famille plus chaude, plus touchante qu'elle ne l'est à New York sans doute, mais elle reste en famille, et ça ne sort pas, ça ne sort pas de l'autre côté» (BP).

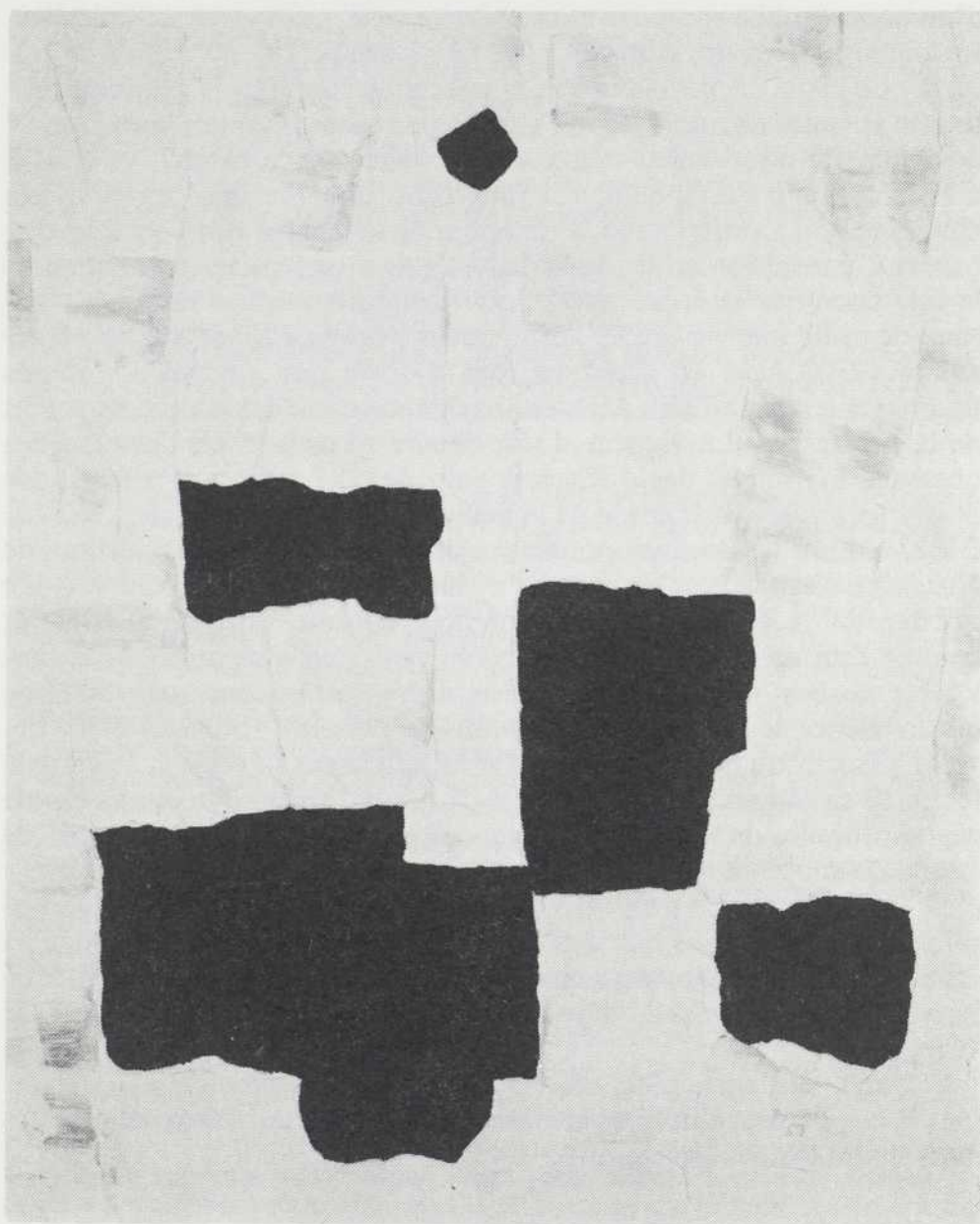
De l'autre côté : cela concerne — par abréaction — une certaine déportation du corps, la traversée de frontières. Là, précisément, pointe le noeud de la question de l'appartenance et son détachement : c'est-à-dire l'incessant retour sur ce qui, pour Borduas, fait *frontières autour de Montréal*. La levée de frontières — qui ne se produit ni par la bande ni par contrebande — touche à ce qui barre pour un sujet (ici, un sujet en peinture) l'issue du désir qu'il porte et qui l'emporte, émergeant du «fumier de refoulements insensés» : saut exploratoire et transversal qui ébranle celui qui en fait l'expérience; projection immédiate et sans concession dont le risque assumé est que ça tombe toujours à côté et que rien ne s'y passe; maculation fugitive qui, par éruption haut en couleurs, engendre l'inscription (le tracé) d'une nouvelle «vérité en peinture» (Cézanne). Voilà, en quelque sorte, le paradoxe de Borduas, ce à quoi il s'ex-pose d'être ainsi des deux côtés d'une frontière que sa peinture approche — à la limite — en la traversant. Quand Borduas file ainsi entre Montréal/New York à même ce lourd passé immobile affluant dans l'à-venir dérobé où il advient, ça prend toute la dimension d'un *débord* : entre des éclairs de peinture, à chaque fois c'est signé, c'est-à-dire redoublé par la crue d'un nom qui s'altère dans la peinture. Borduas se tient au seuil de ce nouveau monde qui surgit de la pâte de ses tableaux, à la fois *ici*, d'où il est rejeté, et *là* où il se livre à tous les possibles. S'il est dans l'expectative (Borduas utilise l'anglicisme «expectation»), c'est parce que l'expérience en cours n'est qu'un moment transitoire, que le sujet de l'expérience n'échappe pas à cet état de transition, qu'il se sait de passage, toujours en transit d'un lieu à un autre avec lequel il s'affronte et que sa peinture percute de front. Chaque *sortie* qu'il tente, avec tout ce qu'il laisse derrière, ne désigne plus qu'un «moment historique» (LCG), un moment de son histoire qui lui est définitivement

acquis, sur lequel il ne reviendra plus et dont il abandonne — d'ailleurs — le sort à ceux qui, d'après lui⁴, le répètent dans son sillage. La «désespérante expérience» de Borduas insiste sur la double part de souffrance qu'elle nécessite comme coupure et vivisection. D'une part, l'éradication hors terre de la terreur refoulante (maternelle, familiale ou nationale) : «Mais pour pousser, il faut quand même avoir l'esprit en dehors de la terre où on est né. Si on est enraciné par-dessus la tête, on étouffe...» (BP). D'autre part, la séparation définitive avec ceux qui résistent à cette poussée : «rompre signifie ici suppression totale en moi-même de ces personnes. Aucun contact ne peut plus exister après la rupture, même pas les liens de la bataille» (CI)⁵. Comprenez bien les termes de cette expérience, de cette poussée libérante : Borduas n'est pas désespéré, bien au contraire il est d'un espoir illimité envers l'univers avec lequel il recherche la communication, l'*accord*, mais au détriment de ceux qui le lui refusent et avec lesquels il se coupe. Ce qui est désespéré dans l'expérience artistique (et, pour lui, vivante) qu'il tente, c'est son rapport à la socialité, à la communauté, le mettant toujours *hors de lui*, la rendant désespérante, c'est-à-dire interminable et inachevée. Les *projections libérantes* de Borduas se font à ciel ouvert, ne se confondent pas avec ce que la psychanalyse nomme «projection» dans la défense primaire du paranoïaque : au contraire de Claude Gauvreau, Borduas ne se sent pas persécuté, même quand il l'est, mais en contradiction avec le milieu dont il s'absente et qu'il dépasse en le redoublant. Projection, saut de l'autre côté : il s'agit de maintenir ouverte la brèche et, par cette béance, de forcer le passage au dehors, de faire changer d'air à une époque. Sur ce bord extérieur qu'atteint Borduas se dévoile le fond des résistances qui appelle l'insoumission dont témoigne *Refus global* et l'explosion de l'univers en délire dans l'espace perdu mais ouvert des tableaux qu'il peint.

À partir de là, Borduas se confond avec le moment de l'expérience qui le désigne et dont il signe les retombées. Cela veut aussi dire que Borduas n'a plus de place, n'est plus jamais à sa place : voilà ce qui rend cette expérience tellement irremplaçable — *à part*.

De l'autre côté donc, par un effet d'écriture dans la peinture, il y a émergence d'une *carto-graphie* qui lie et délie ce qui la repère : *noeud, tache, point, maille, boucle, macule*⁶ — les voies diverses (*diversus* : ce qui est séparé et flottant) de l'exil comme écheveau de ce qui fait symptôme (carrefour)⁷ dans la texture de la biographie ou entre les tissures des tableaux⁸. C'est autour de ce dialogue qui, en son temps, a fait scandale et qu'on s'est empressé de recouvrir, que je me propose de vous faire tourner, de nous égarer ensemble et le plus loin possible dans cet espace brisé mais traversé d'une singulière aventure picturale.

À commencer par ce qui fait bord en peinture, l'incorporation d'une signature surimposée : *Borduas*⁹ — la marque d'un dévoiement



L'Étoile noire (1957) :
«Nous jouons les étoiles!»
«à la hauteur des obstacles affrontés, des difficultés vaincues...»
(Borduas) (p. 14)

continu, forcément paradoxal, mais qui mesure chaque fois ce qui, en sautant d'un lieu à un autre, lui donne sa dimension tragique en l'expulsant. Si le nom de Borduas est devenu un mythe — le mythe prométhéen d'un homme qui a secoué la misère québécoise, très vite récupéré par un sociologisme vulgaire et ainsi *coupé* de sa peinture et du complexe culturel que cette peinture désigne et met en scène *hors* la frontière restreinte et restrictive du Québec — il s'agit aujourd'hui de désenfouer ce nom dans le mouvement même des tableaux qui le produit et dont il n'est, comme il l'écrit à Claude Gauvreau, que «le signe-témoin de ce mouvement». Constellation d'un ensemble déchaîné dont les éléments trament, par retour sur leur position jamais assurée, une cartographie à la fois ponctuée en même temps que cosmique : «c'est toujours l'histoire de toute une vie et c'est infini comme orientation et comme espoir aussi» (BP). Avec en creux ce mot d'ordre non préconçu : «Nous jouons les étoiles!» (TB). Mise en jeu de l'univers dans la mise en action de la peinture : «La vigueur d'une oeuvre se mesure à la hauteur des obstacles affrontés, des difficultés vaincues... La mort m'attend, oublieuse et sereine, à la limite de la peine ou au terme de la joie...» (PL). *L'étoile noire* de Borduas pourrait porter en exergue cet aphorisme de Nietzsche : «Il faut avoir en soi du chaos pour accoucher d'une étoile qui danse.» À la manière de Masson pour Bataille, Borduas m'apparaît comme l'un de ces *mangeurs d'étoiles* pour qui «un univers naissant s'élève au-dessus du bruit des vieux univers : cet univers nouveau exige qu'un silence se fasse pour reconnaître la présence soudaine de ce qui vient de sortir du néant (...), ce qui n'existerait pas s'éveille et traverse le temps de sa démarche folle ou ferme»¹⁰. Emballément d'un corps-bolide qui se propulse de l'avant pour mieux faire retour sur ce qui l'antécède et qui, du coup, lui revient en propre mais pour lui échapper à nouveau : c'est une question de *transmission*. Désespérément, l'expérience souveraine de Borduas, sans patrie et en perte d'identité, est ce lieu d'appel et d'affirmation d'un *nouveau monde*¹¹ dont il amorce — de ce côté-ci de la frontière, mais pour la dépasser — le forçage à même la déroute du visible.

Donc, de l'autre côté, «la vie est violemment étrange!» (LCG).

Rien à voir, vous l'aurez compris, avec l'attachement des autres dans l'immaculée conception.

1. Sauf indication contraire, toutes les citations sont extraites des textes, des entretiens ou de la correspondance de Borduas, selon les abréviations suivantes : MG — «Manières de goûter une oeuvre d'art», *Amérique française*, janvier 1943, p. 31-44; RG — «Refus global» in *Refus global*, Anatole Brochu éditeur, Shawinigan, 1972; CMC — «Commentaires sur des mots courants», *ibid.*; RSA — «En regard du surréalisme actuel», *ibid.*; PL —

Projections libérantes (1949), repris in *Études françaises*, août 1972, p. 243-305; CI — «Communication intime à mes chers amis» (1950), repris in *La Presse*, 12 juillet 1969; BPN — «Borduas parmi nous» (entretien), *Le Droit*, 18 octobre 1952; QP — «Quelques pensées sur l'oeuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc», *Canadian Art*, été 1953; PUD — «Projection ultime et délirante», repris sous le titre «Borduas situe la peinture contemporaine» in *L'Autorité*, 5 mars 1955; QR — «Questions et réponses», lettre à Noël Lajoie du 10 mars 1956, dont certains extraits sont reproduits sous ce titre in *Le Devoir*, 9 juin 1956; TB — «Le texte de M. Borduas», lettre à J.-R. Ostiguy du 10 avril 1956, publiée sous ce titre in *Le Devoir*, 9 et 11 juin 1956; S — réponses à un questionnaire sur l'automatisme de la revue *Situations*, février 1959, p. 32-35; BP — «Borduas parle», série d'entretiens (1950, 1955, 1957) reproduits in *Liberté*, 19-20, janvier-février 1962; LCG — «Lettres à Claude Gauvreau» (1952-1959), reproduites in *Liberté*, 22, avril 1962. La provenance des autres citations sera donnée entre parenthèses.

En attendant une édition critique des textes de Borduas, je tiens à remercier le Musée d'Art contemporain et, plus particulièrement, Louise Letocha, de m'avoir permis de consulter et de photocopier les micro-fiches des *Archives Borduas*, indispensables pour ce travail.

2. Chaque fois Borduas sait reconnaître la *limite* de l'expérience en cours : «Au train où va la conscience générale, il est probable que l'art dit non-figuratif poursuive sa marche victorieuse longtemps avant que l'on ne s'avise, en certain milieu, qu'il ne s'agissait que d'une *figuration nouvelle*» (TB, je souligne). Malgré l'intéressante étude de René Payant, «The Tenacity of the sign» (*Artscanada*, 224-225, December 1978/January 1979, p. 31-38), qui analyse à partir de la sémiotique de Peirce (icône, indice, symbole) les différentes approches de Borduas et de Pollock, ou, pour être plus précis, l'approche régressive de Borduas par rapport à celle, plus libre, de Pollock, c'est encore une fois l'incompréhension du critique face à cette *figuration nouvelle* qui est en jeu (et Borduas, pourtant, est le premier à laisser entendre que par cette victoire de la peinture sur elle-même, il ne faut pas s'abuser). Tentative donc d'interpréter le geste de Borduas en fonction du titre comme signe extérieur de ses tableaux, réflexe de réduction que René Payant partage avec François-Marc Gagnon (*Paul-Émile Borduas, Biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Fides, Montréal, 1978) et qui consiste à marquer les tableaux de Borduas ou Borduas lui-même d'un *moins* par rapport à l'éblouissement du nom de Pollock pris comme point de référence (c'est-à-dire d'*attachement*). Ainsi René Payant tend à montrer que les tableaux par essence «tachistes» de Borduas (en particulier durant sa période newyorkaise) — Borduas ne pratiquant qu'occasionnellement les techniques du «dripping», «splashing» et «all over» — ne sortent pas de l'*emprise du signe* comme image-icône qui exhibe un objet avec lequel elle partage quelques propriétés, alors que les tableaux de Pollock produisent un espace nouveau en mouvement sur ce qui fait signe comme indice, désignant par là une relation existentielle avec l'objet qu'il signe dans le geste même qui l'abolit. La théorie de Peirce ne se réduit pas à cette tripartition du signe avec l'objet, encore moins à la seule relation du representamen et de l'objet, elle demanderait à être étagée à partir de Jakobson qui distingue trois types de relations : «une contiguïté effective» (indice), «une contiguïté assignée» (symbole), «une similarité effective» (icône), mais qui à partir d'une mise en jeu de leurs dichotomies (contiguïté/similarité et effectif/assigné) propose un quatrième type de relation qu'il nomme *similarité assignée* et qui est à l'oeuvre dans la musique, la peinture non figurative et la poésie glossolalique. Le mode de signifiante de cette quatrième variété de signe s'articule autour d'une «*semiosis* introver-

sive» qui seule peut prendre en charge ces signes déconcertants que sont la *tache* et le *cri*. «La *semiosis* introversive, le message qui se signifie lui-même, est indissolublement lié à la fonction esthétique des systèmes de signes et domine non seulement la musique mais également la poésie glossolalique ainsi que la peinture et la sculpture non figuratives (...). Ce que nous avons dit ici de l'absence ou de la pauvreté de composant référentiel, conceptuel, n'ignore pas la connotation émotive que véhiculent la musique, les *glossolalia*, ou encore l'art visuel non figuratif» («Le langage en relation avec les autres systèmes de communication», *Essais de linguistique générale*, 2, Éd. de Minuit, 1973, p. 100). Il serait tentant de mettre en rapport cette *semiosis* introversive avec ce que Freud annonce (et que seul Ferenczi travaille) sous la notion d'*autoplastique* (opposée à *alloplastique*), touchant le sujet replié sur lui-même et dont la relation avec l'extériorité subit des modifications internes que Ferenczi nomme «phénomènes de matérialisation». Il est évident que dans la peinture non figurative la réaction autoplastique pourrait rendre compte de l'acte de peindre en relation avec les modifications corporelles que cet acte entraîne, alors que la notion d'*alloplastique* qui est un mode d'adaptation s'appliquerait plus à montrer l'action matérielle de la peinture comme transformation (sur le plan du langage) du milieu environnant. Quant à ce que René Payant appelle la ténacité ou l'emprise du signe chez Borduas, il faut bien dire que le mot n'est pas assez fort et qu'il faut véritablement parler, à la manière de Barthes à propos du mode de signification japonais, d'un véritable *empire des signes*, d'une multiplicité en acte des signes dont le passage à vide produit, à travers le geste et le lieu de son inscription, un ébranlement du sens et du sujet («sujet zérologique»). Il faut bien comprendre que la *tache* est déjà un signe (du gotique : *taikès*, signe) qui, se signifiant lui-même, *ne prend pas*, mais se répand — toujours en proie à son propre détachement.

Contrairement au geste vertical et plongeant de Pollock sur la toile et qui ne la touche plus sinon par l'appui de sa main sur elle (y laissant au passage son empreinte), ce que pour ma part je tente de faire entendre, c'est que Borduas creuse la toile *du dessous*, fait surgir à partir d'elle des taches qui aussitôt pointent, à travers la nodalité de ce qu'elles donnent à voir en se retirant (et pour autant que la couleur pourrait avoir cette fonction d'en dire quelque chose), des effets de résistance qu'elles travaillent, et touchent à cette frontière toujours mouvante entre inconscient et conscient. La peinture de Borduas, comme l'écriture de Gauvreau, tient à l'opération d'une *transfixion* (terme de chirurgie), c'est-à-dire qu'il y a une amputation en cours, mais qui se produit *de dedans en dehors*. À chaque fois, par le surgissement de quelque chose qui jusque-là était encore caché et enfoui, quelque chose du visible a sauté et par rapport auquel la tache n'est qu'un gramme parmi d'autres (le trait, la couleur par exemple) en continuelle dislocation. Le travail de Borduas n'est *lisible* que par une paragrammatisation de tous ces éléments, du trait à la signature qu'elle attire, en passant par le titre qui fait signe. La tache, pour ne prendre que cet exemple, se détache convulsivement de la toile qui l'engendre, se défait du cadre et se libère dans la pulsation de l'atmosphère qui, à la durcir, peut la transformer en blocs ou en pierres. À chaque fois qu'il y a *fulgurance* de tels signes, l'opération nécessite par retour sur elle-même un nouveau contrôle, un temps d'arrêt, une attention particulière portée sur ce qui lui résiste afin de ne pas être dupe ni de s'abuser sur l'effet, ce que Borduas en 1950, donc avant son départ pour New York, rend manifeste au niveau de la lecture qui se profile en regard du tableau : «Tout est à chercher dans un tableau, tout. Et justement parce que tout est à chercher, vous ne pouvez pas le regarder en pensant que vous avez déjà trouvé. Si vous regardez un tableau, par exemple, non figuratif en voulant y trouver une idée figu-

relative et qu'il n'y ait pas d'idée figurative, vous ne pourrez pas voir le tableau. Pourquoi? parce que votre attention sera dirigée vers un objet qui n'existe pas, vers une qualité qui n'existe pas, et cela vous interdira d'établir un contact précis avec l'objet qui est devant vous. Il faut regarder un tableau et obéir ensuite aux pensées qu'il fait naître en vous; *et ce sont ces pensées-là que vous devez contrôler par la suite*» (BP, je souligne).

Le travail de Borduas — du dedans de la peinture — est *analytique*, il ne se réduit pas à un simple jeu «d'associations libres», mais consiste en ce qu'Artaud appelle «travailler les résistances de (sa) motilité», à partir du lieu vide des signes. En ce sens, par rapport à ce contrôle nécessaire du glissement des pensées qui se manifestent (mobilité des grammes et leur résistance) et afin d'échapper à toute idée préconçue (et littéraire), les titres que Borduas donne à ses tableaux, parfois en les superposant (double titraison), fonctionnent par *écholalie* : non seulement report des pensées du tableau, mais chaque tableau peut être la reprise simulée d'un autre qu'il déporte. Si le titre cite le tableau, chaque tableau fait signe à un autre. Mieux, il faut considérer le titre comme partie intégrante de l'espace du tableau à la manière de l'inscription d'un poème dans la peinture chinoise qui, par son rythme, par son contenu qui relate une expérience vécue, révèle le processus par lequel *la pensée du peintre* aboutit au tableau; et *par l'écho qu'il suscite*, prolonge encore le tableau» (Fr. Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Seuil, 1979, p. 67-68). Dans la peinture de Borduas, le titre n'a évidemment pas l'ampleur d'un poème, mais il est holophrastique au tableau. Ainsi la configuration des huit tableaux suivants : *Signes cabalistiques* et *l'Oiseau déchiffrant un hiéroglyphe* (1943), *Carnavals des objets délaissés* (1949), *Retour d'anciens signes emprisonnés* et *les Signes s'envolent* (1953), *Figure cabalistique* et *Magie des signes* (1954) et enfin *Signes suspendus* (1956), forme une constellation de signes qui se répondent, s'embranchent, reviennent sur leur ligne de flottaison, se répètent, s'annulent. Mais à chaque fois ces signes ne renvoient qu'à eux-mêmes, désignent ce qui, en eux, fait symptôme, c'est-à-dire un noeud de signifiants dont le procès met en mouvement de manière polysémique l'impulsivité de la matière qui se concrétise (se *concrète*, disait Cézanne) dans la *tache* (dont elle est le signe) et, en dernière instance, montre la lutte du peintre avec cette matière (toile, spatule, couteau, trait, dessin, couleur, tache, etc.) qui le signifie tout en l'ébranlant. Il n'y a pas de représentation figée, mais un mouvement en spirale dont chaque boucle inscrit les traces d'une figuration nouvelle et fait tourner de l'oeil : *la tache* dans le tableau de Borduas, *toujours fluctuante, différente* (et dans le temps, l'espace et le lieu où elle advient) *et vivante, ne se laisse pas encadrer, ni attacher ni entacher par le signe qu'elle fait naître en l'exténuant*. Et l'objet qu'elle montre, toujours signifiant, ne cesse pas de pointer dans l'espace le lieu du désir qui l'emporte. Déjà, chez Cézanne, s'entendent les accents de Borduas : «Il me semble, lorsque la nuit redescend que je ne peindrai et que je n'ai jamais peint. Il faut la nuit pour que je puisse détacher mes yeux de la terre, de ce coin de terre où je me suis fondu. Un beau matin, le lendemain, lentement les bases géologiques m'apparaissent, des couches s'établissent, les grands plans de ma toile, j'en dessine mentalement le squelette pierreux. Je vois affleurer les roches sous l'eau, peser le ciel. Tout tombe d'aplomb. (...) Je commence à me séparer du paysage, à le voir. (...) Je vois. *Par taches*. L'assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s'enfonce, s'est écroulé comme dans une catastrophe» (*Conversations avec Cézanne*, Éd. Macula, 1978, p. 112-113).

Le travail pictural de Borduas ne se laisse pas localiser dans une expérience particulière de signification, ni dans une technique spécifique (automatisme, tachisme, etc.), ni dans un laps de temps déterminé par son passage dans un

lieu (Montréal, New York, Paris en direction de Tokyo). Toute interprétation, qui ne tiendrait aucunement compte du déclenchement de sa peinture à partir du fond dont elle émerge, méconnaîtrait les contradictions en jeu, pratiquant toujours une division des parcours, une fragmentation des oeuvres, une fétichisation des périodes, une opposition de noms.

C'est à partir de ce bord matériel et résistant qu'il est peut-être possible de penser le passage de Borduas par la peinture, le tracé des accidents qui le font sans cesse osciller et qu'il parcourt, en suivant le chant de la matière en mouvement, pour faire tourner des corps dans l'espace toujours différé de leurs signes de reconnaissance.

3. Cette séparation qu'établit Borduas entre Montréal et New York est obtenue à partir d'un montage de citations que j'emprunte aux réponses qu'il donne dans BP et TB. Pour l'instant je me tiens avec Borduas à cette frontière (sociale, politique et artistique) qui fait barre entre automatisme et expressionnisme.
4. «D'ailleurs» et «d'après lui» sont employés ici avec leur nuance restrictive, la première portant sur le *lieu*, c'est-à-dire *de là où il se trouve (dans un autre lieu)*, mais en vue d'autre chose, la seconde sur le *nom* comme symptôme, répétition de peinture. L'expérience de Borduas, ni innocente ni achevée, se vit dans l'exubérance, le plus grand dé-tachement, la poursuite de plusieurs formes d'identité. Par excision de ce «lieu de l'autre» en lui, constamment et par avance, il dilapide toute interprétation, se refuse à l'utilité, ce qui, du reste le rend *inutilisable*. La première version de CMC s'intitulait «Définitions à l'usage des inutilisables que nous sommes». Écho de Claude Gauvreau : «Tout ce que je vous ai dit, tout ce que je vous dis, tout ce que je vous dirai — sur l'automatisme ou sur quelque autre discipline ou chose — est INTÉGRALEMENT INUTILISABLE pour toute activité créatrice» («Lettre à un fantôme»).
5. Dans une lettre à Claude Gauvreau (25 septembre 1954) à qui il reproche d'avoir falsifié un fait et ainsi commis une injustice *en sa faveur* (et au détriment d'Alfred Pellan), Borduas fait peser sur lui une menace de rupture : «Ma seule et constante «appréhension» est d'avoir aussi à rompre avec vous un jour (...) aussi cher qu'il en coûte.»
6. En ce qui concerne cet entrelacs synonymique, cf. Daniel Sibony, «Écriture dans l'écriture» in *L'Autre incastrable*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 77-79, note 2.
Disons que l'entrelacs ainsi généralisé ne consiste pas tant dans la composition de motifs qu'à insister sur ce qui fait trou et vide tout autour, à désigner cet espace possible à franchir mais encore indéterminé que va produire cet entrelacement de figures qui, en s'absentant les unes dans les autres, font signe et à partir duquel il se passe «quelque chose» — quelque chose d'autre — qui aussitôt se détache, s'exile, explose. C'est à travers ce jeu de pistes et la distance qu'il mobilise en les ponctuant que se tient l'aventure risquée de Borduas : il est celui qui a pris toutes les chances pour n'en retenir aucune, percuter tous les circuits sans s'arrêter, sans lieu assigné. Tout y est passé, dans la peinture échu.
7. Là se tressent de multiples rapports (rebords) concernant la mère, la langue, le sentiment américain, le style lapidaire de Borduas. Ce qui peut aller, dans le creux de cette épaisseur étoffée et étouffante, jusqu'à la détresse de ne plus pouvoir en débloquer. C'est le sens général de sa longue lettre critique à

Claude Gauvreau (fin 1958) que vous pouvez lire dans l'étoupe de son titre : «Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés».

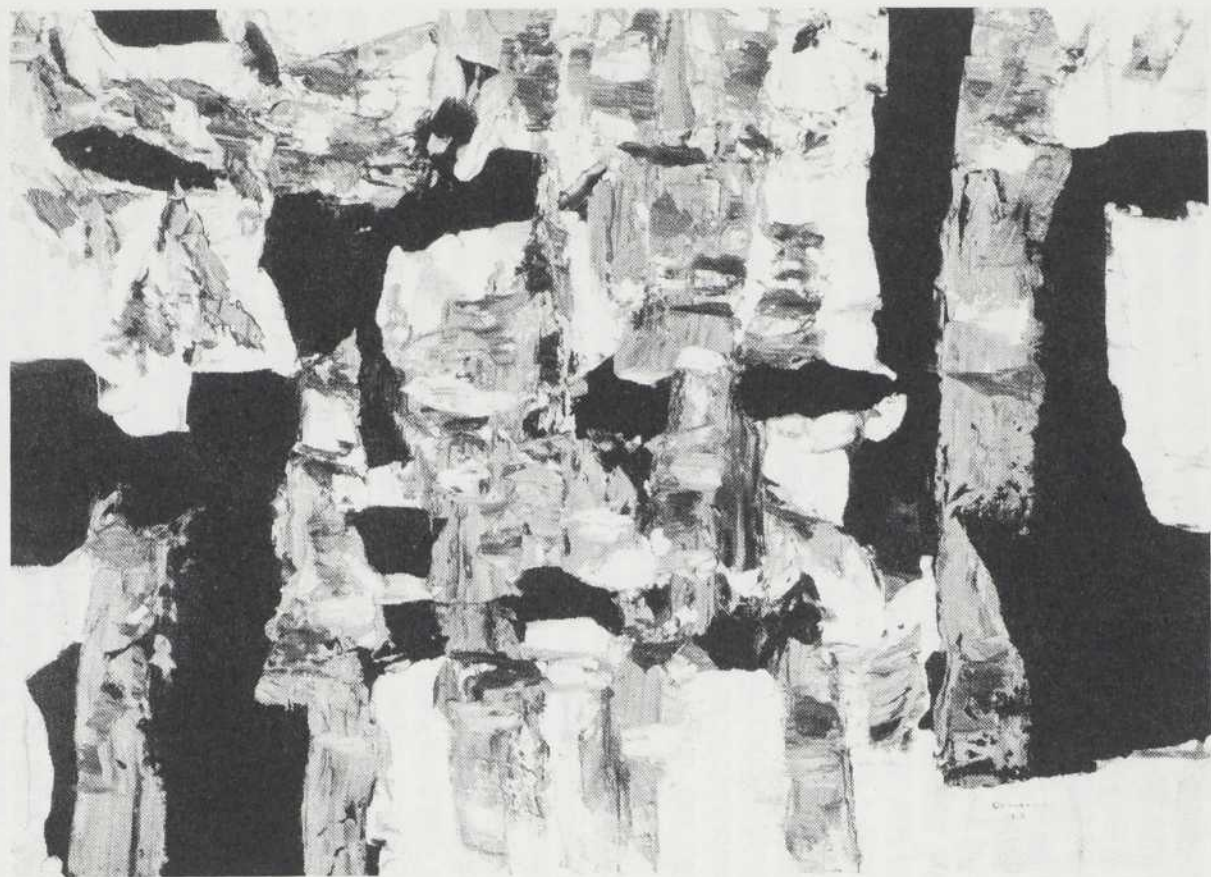
8. L'expérience picturale ne se réduit pas au visuel, l'application de couleurs vient dire quelque chose qui supplée au mutisme de l'espace visuel qu'elle engendre. Dans la dimension fictive de chaque tableau, quelque chose s'entend : une échelle de tons branchée sous l'empâtement de la couleur et qui nécessite, de la part de celui qui regarde comme de celui qui a peint, une *synopsie*, c'est-à-dire une *audition colorée*. C'est ce que Borduas appelle «faire chanter la pâte», «créer l'harmonie même dans le plus petit fragment du tableau» (BP).
9. Je veux seulement laisser entendre que le nom de Borduas produit un corps de peinture signé qu'il traverse de bord en bord pour s'en soutenir. Connaissant la généalogie de son nom et de sa famille, Borduas ne cesse de défaire son identité, risquant dans la séparation chaque aventure comme un état-limite (*borderline*). Le liséré du nom au bas de la toile, c'est aussi un point d'attache qui se rompt, un «effet» de peinture — *en plus*.
10. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 564.
11. «Une affirmation cachée nous pousse, une affirmation plus forte que toutes les négations. (...) Notre vigueur elle-même nous pousse vers la haute mer, vers le point où tous les soleils jusqu'à présent se sont couchés; nous savons qu'il y a un monde nouveau» (Nietzsche).

2. *La nuit étoilée de Borduas.*

Entre la généreuse retenue de Borduas en train de faire chanter aussi bien de petites touches ramassées que de larges empâtements modulés et le passage à l'acte défoncé de Pollock qui vient heurter de plein fouet la toile, il se produit sur fond brûlant une vertigineuse traversée de la nuit, sorte de voyage au bout de la couleur que déportent des accidents de parcours comme autant d'éclairs pendant «l'averse des signes» (Cl. Gauvreau). Vous savez comment cela se termine : Pollock vient s'abîmer dans le paysage pendant que Borduas tourne du blanc au noir, d'un chatolement cristallin à une calcination pétrifiante. Ce que ce dernier ne cessait de pressentir : «je tente l'impossible lumière quitte à m'enfoncer davantage dans la nuit» (CI). C'est ainsi que, de ce clair-obscur constellé, il extrait — par *viol aux confins de la matière* — des frémissements et des envolées de signes calmement pulsés, puis explore — par retournement dans l'espace — des blocs aériens (des «aérolithes mentaux», dirait Artaud) massivement bombardés dont il abstrait, à travers des trous de matière, le chant composé des pierres.

Écoutez le battement du temps en regardant dans un même espace aéré *L'éruption imprévue* (1951), *Les signes s'envolent* (1953), *Pulsation* (1955), *Expansion rayonnante* (1956) et *Composition 37* (1958), alors que ces tableaux produisent d'eux-mêmes, par contact tellurique, leur propre déplacement rotatoire. Sur ce mur, la turbulence des signes s'empare maintenant des pierres qui, à leur tour, s'ébranlent de la toile : *rapidus percurrere turbo*¹. Vous pourrez aussi vérifier l'exactitude de cette notation d'Artaud à propos de la projection de *lapilli* lors d'une éruption volcanique : «la pierre est plus libre que le gaz». Par projection, la matière se libère de son poids, elle entre en activité, en radio-activité². Ce n'est qu'à cette condition *hors de raison* que vous ne serez plus gazé ni intoxiqué par un tel débordement du cadre ou de l'écran lumineux et que la production intensive de Borduas cessera de vous être dissimulée.

Cet effet de corps en chute libre dans le vide, inquiétant par son essoufflement et pris d'affolement, c'est-à-dire libéré de tout ce qui fait poids, vient inscrire au moment de sa retombée l'*émotion* de la matière immédiatement rentoilée : «La matière nous livre ses secrets physiques. Ses possibilités émotives nous affolent encore» (TC). Ce n'est donc qu'*au prix* d'un tel affolement continu des sens, d'une telle «pollinisation» (TC) permanente du sens, dont l'enjeu consiste en la folie de les transmettre³, qu'il vous sera possible d'envisager votre éventuelle sortie du bordel de la peinture non figurative. Borduas ne vous convie à rien d'autre qu'à ce combat avec l'ange de vous-même afin que vous ne demeuriez pas sur place, comme sidéré ou pétrifié. Comme quoi cette



Le Chant de la pierre (1956) :
«libéré de tout ce qui fait poids...
l'émotion de la matière immédiatement rentoilée» (p. 20)

dispersion s'agite sur fond de castration qui fait tourner de l'oeil hors de l'orbite.

Mais, en raccourci, le grand mérite de Borduas c'est d'*avoir entendu*, à travers la lumière délirante de Cézanne renversée dans l'espace objectif mais infiniment troublant de Mondrian, *et cela dès 1955*, l'exaspération des petites gouttes (*little drops*) de Pollock. Cette voie qu'il qualifie d'«essentiellement matérialiste» (OUD)⁴ se creuse, avec Pollock, sous le signe de l'*accident*, c'est-à-dire le choc, pour un corps, d'être propulsé dans un temps balayé en espace de temps ou, si vous préférez, en marge de *son* temps : catastrophe, temps-explosion, horizon déchiré, objets délivrés et transformés par le hasard qui les fait brusquement apparaître dans leur éclatement. Par l'accident, le calcul, l'intention, la propriété et l'autorité sont anéantis. Cette reconnaissance par Borduas de la place impérative de Pollock vient du même coup *signer* l'acte de décès de l'automatisme surrationnel, c'est-à-dire la nécessité de son dépassement. Ce qui revient à dire, dans le même temps, que Borduas ne peut plus penser sa propre démarche plastique sous la répétition de l'*action painting*. En somme, à partir des différentes ruptures en peinture — Cézanne, Mondrian, Pollock — dont Borduas se fait le témoin, il s'agit maintenant pour nous de réfléchir sur la trajectoire des différentes métamorphoses qui l'occupent depuis les gouaches de 1942 : de l'exaspération de petites touches en éclatement dans les taches d'un réseau en voie de formation, jusqu'à leur dis-location en briques dans les dernières compositions, la peinture de Borduas est, à chaque fois, coupée de son lieu d'émergence, toujours dans l'expectative d'un lieu salubre mais impraticable et qui, de ce fait, n'arrive jamais à point nommé.

À commencer par les abords du surréalisme.

Pour Borduas, en clair, il n'y a pas de «message automatique»⁶, l'automatisme comme acte non préconçu n'étant envisagé qu'en fonction de la *retombée* possible ou de la *conséquence* probable qu'il engendre⁷ : association, consécution, exécution de pensées au travail et non pas dictée, expression immédiate ou transcription de pensées oniriques. Afin d'éviter tout ressassement, réduction ou effacement systématiques auxquels conduisent l'écriture automatique et son message, il y a pour Borduas au moment de peindre l'élaboration et l'actualisation d'un «travail mental», analogue au «travail du rêve» pour Freud : le trait, par l'intrusion du rythme prenant sous la ligne du mouvement, divise la feuille (ou la toile) pendant que la couleur, de plus en plus volumable sous l'effet de la lumière, en divise le sens, obtenant ainsi — à travers ce fond matériel qui émerge — quelque chose comme le dessin de la couleur qui «déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement... sans cesse aux prises avec la sensibilité du peintre, sensibilité qui, ici, comme ailleurs dans l'oeuvre d'art, engendre le chant, sa qualité poétique»⁸. En multipliant les divisions et en permu-

tant, pour les décliner, les traits-germes avec les couleurs-germes, le chant qui s'engendre de leurs heurts répétés ou successifs n'est qu'une greffe de ce nouvel espace pictural qui, à résorber en lui toute figure comme résultat, se met à parler de lui-même pour autant que la réalisation de l'ensemble de ces rapports est pensée comme «sujet» de la peinture dans le procès du tableau qu'il marque comme événement en acte. Par sa pratique de l'automatisme — tel qu'il le détourne du discours surréaliste de Breton — Borduas en tire une autre leçon, une nouvelle application : *la conséquence est plus importante que le but*. Par cette formule, Borduas quitte la sphère de l'objet surréaliste comme accomplissement dont le fond de la question demeure, comme le note Breton, «le degré de réalité à accorder à l'objet», pour aborder de plain-pied le champ des transformations et de l'interprétation du sujet en peinture. Ce n'est qu'à cette condition qu'il devient possible d'entendre, voir et «comprendre que les qualités matérielles doivent être des conséquences et non pas des fins en elles-mêmes» (BP)⁹. De sorte que ce qui advient en premier sous la ligne et qui la découpe est matériellement la conséquence de ce qui, s'enchaînant par anticipation, produit l'ordre des transformations. Cette logique mise en place par Borduas est repérable, en particulier, dans les *Poésies* d'Isidore Ducasse (Lautréamont) : «J'écirai mes pensées avec ordre, par un dessin sans confusion. Si elles sont justes, la première venue sera la conséquence des autres. C'est le véritable ordre. Il marque mon objet par le désordre calligraphique»¹⁰. Cette proposition de Ducasse, elle-même refonte et correction d'une citation de Pascal, par juxtaposition de l'ordre et du désordre qu'elle permute en progressant (il faudrait dire : *in progress*) à travers un absolu hasard de grammes vers une entropie maximale, renoue avec une pratique du baroque : la prolifération continue, la boucle, l'ellipse, l'abréviation, le détaillé, dans une cosmologie toujours en bouleversement. Borduas, pas plus que Claude Gauvreau, ne quittera le terrain du baroque, le côté barbare et fruste de l'abstraction baroque, mais toujours flambant au feu d'une générosité et d'une épuration soutenues. «Ma peinture, écrit Borduas à Michel Camus (18 juin 1956), devient de plus en plus baroque : constante oscillation de la soif de l'ordre à celle du désordre. Si au moins le délire était constant!» Là s'inscrit, par discordance et juxtaposition des contraires, le programme d'une révolution dont Severo Sarduy a résumé et traduit l'état et les étapes d'une telle oscillation : «Baroque qui, par son basculement, sa chute, son langage *pinturero*, strident, bigarré, chaotique, est métaphore de la contestation de cet ordre même qui jusque-là le structurait de son éloignement et de son autorité; baroque où se récuse toute instauration, où ce qui se métaphorise, c'est que l'ordre est discuté, le dieu jugé, la loi transgressée. Baroque de la Révolution»¹¹. Le parcours de Borduas ne se referme jamais, il se dilate et s'élide, pressant sur sa ligne le corps qui en émet les

traces. Par la prise en charge de l'écriture automatique dans la peinture, non pas comme technique, mais comme pratique ouvrant le monde au langage, Borduas pose un «acte essentiellement d'insubordination», commet un «acte souverain»¹² (dont *Refus global* n'est que le moment négatif). Assumant un tel risque, instamment renouvelé et toujours en progrès, et pour lequel n'existent aucune compensation ni compromission, sa peinture approche — toujours à la limite — d'un espace vide de signes, transposition d'un monde ou d'un objet non encore identifiable, c'est-à-dire sans point de référence, et passage à zéro de qui se projette ainsi par focalisations multiples dans les scansionnements pulsatoires d'un univers, cosmique, en expansion dont il n'est qu'un signe, certes libérateur. «Présentement à l'opposé de toute disponibilité; possédé du besoin de marquer l'espoir en un monde sans échelle commune avec le passé — au-delà des destructions nécessaires et révolues — d'un objet d'une simplicité, d'une clarté limite. / Le Cosmique ne serait plus le Chaos mais le vertige d'un ordre exorbitant!» (LCG).

Oeil du peintre dans l'orbite de ce qui, dans l'univers, le fait échoir. Expérience-limite de Borduas, *désespérante* en ceci que poussée à bout dans le plus grand éblouissement elle rend aveugle celui qui s'y mesure. Variations en blanc et noir, puis réversions — *l'endurance* du temps comme point de vue de plus en plus anonyme.

Donc l'automatisme (1942) comme éruption du temps de celui qui va peindre, puis — à partir de ce corps en déflagration — l'affranchissement de l'automatisme (1953) par l'accident objectif de plus en plus impersonnel (Pollock) qui permet une rapidité (et une répétition) à peine décalée, non pas de l'exécution, mais dans l'exécution simultanée d'un espace plastiqué par l'exacerbation du désir. «L'exécution, écrit Sade, suit de près le désir»¹³. Il s'agit bien, par accélération concentrée du geste, de l'exécution du tableau mais directement branché au désir dont il reçoit *l'impulse* ou le *glimpse* (de Kooning) à coups de poignet cassé, comme disent les calligraphes chinois, afin d'aller plus vite de tous bords. Sur fond coloré (ou langagier, chez Cl. Gauvreau), par confrontation du désir dans la concrétion de matières et par l'exécution immédiate et active sous l'impulsion gestuelle, s'inscrit et s'entame du même coup l'investissement du sujet dans la trame de la peinture (ou de la poésie) — *à l'horizon d'un balayage vertical*. Ainsi se dégage, au fur et à mesure de son avancée, une vérité encore intouchée, mais toujours intraduisible :

soit la disparition optique du tableau, libérant son support matériel : «Un tableau est un objet sans importance», de sorte que : «L'idée même d'un tableau vous sera interdite» — ceci en vue de son emportement, de son excentricité ou de sa démesure, provoquant pour qui regarde «la pénible impression d'un malaise grave, d'une amputation douloureuse et inutile, d'une frustration» (CMC)¹⁴;

soit la coïncidence ou l'équivalence de l'exécution avec le désir, par projection immédiate et fulgurante, qui puisse « nous renseigner davantage sur ce que nous ignorons tous de nous-mêmes » (lettre à Mme Lortie, 25 janvier 1955). À savoir, les restes d'une aventure spasmodique : « Tous mes tableaux ne sont faits que pour ma propre connaissance » (au Musée d'Art Moderne de New York, 1er avril 1953);

soit — s'il y a impossibilité d'opérer cette synthèse — l'état de destruction à froid : « Ne sont gardés que les tableaux qui m'échappent » (TB)¹⁵. D'où l'exigence de Borduas, dans la vie comme dans la peinture, de toujours jouer cette expérience dans le vertige et le risque d'une autodestruction muette, mais sans limite : « Je frôle de près tous les précipices du temps et de l'espace » (LCG).

À votre tour, vous êtes aux prises avec ce fond insensé qui fait surface et, peut-être, vous glace à la limite de votre résistance. À sa manière, la peinture renvoie à l'impasse de l'espèce que Bataille nomme *l'impossible*. La toile est placée devant vous comme l'affirmation enjouée de cet impossible que la couleur sur fond brûlant fait surgir en pensée pour la montrer, mais sans la dire. Vous touchez par là à ce *all over* catastrophé qui gagne l'univers entier et, à distance, à cette vérité pratique de l'expérience artistique toujours aussi inouïe et qui consiste à « redonner à la foule les généreux scandales de la vérité qu'on lui a cachés ou défigurés délibérément » (TC).

D'où pour ce faire cette série de conséquences *libérantes* — pour autant qu'il soit possible de « ramener ce terme de liberté sur terre » (TC) — qu'entrevoyait Borduas pour l'avenir de la société : *physique*, par « l'autofabrication intégrale des objets utilitaires »; *psychique*, par « l'intuitive psychanalyse »; *exploratoire*, par les données expérimentales de l'art¹⁶.

Inutile d'ajouter que sur chacune de ces questions nous sommes toujours en proie aux pires extorsions : débilité de l'art, bavardage de la psychanalyse, illusion de la science. Avec comme toile de fond, le retour du besoin religieux¹⁷.

Ainsi, nous n'avons pas encore commencé à penser avec Borduas. Les trente années qui nous en séparent n'y auront pas suffi. Nous sommes en deçà de sa nuit étoilée, lumineusement chargée : bombardements de signes éclatés, mais quand même signés dans leur retombée. Cependant Borduas n'est pas qu'un corps signé de peinture, il est aussi un corps d'écriture risquée qu'il a dû payer de sa personne après avoir soulevé un vent de détente assez rapidement contenu.

N'en sommes-nous pas encore là — à *contre-vent* — en train de contester le passage mouvementé de Borduas, filant comme l'étoile?

« Les événements et les pensées les plus grandes — mais les plus grandes pensées sont les événements les plus grands — ne sont intelligibles qu'à la longue : — les générations qui leur sont contemporaines ne

vivent pas ces événements — elles vivent à côté. Il en est des événements comme des étoiles. La lumière des étoiles les plus lointaines atteint les hommes en dernier lieu; et les hommes, avant qu'elle n'arrive, *contestent* qu'en ce point... se trouve une étoile» (Nietzsche).

-
1. Lucrèce, *De Natura Rerum*, chant VI, v. 668 : «Lancer (à travers mer et terres) la turbulence dévastatrice».
 2. Se libérer d'un poids (mort) sur le cœur, c'est le sens général de *Projections libérantes* : «je dois projeter sur l'écran lumineux une large tranche de mes activités passées demeurées dans la pénombre d'une action ininterrompue». *Poids* et *pensée* relèvent de la même étymologie : le *pensum*, ce qui est calculé, pesé d'avance, décidé, intentionnel — autant de mots auxquels s'en prend la démarche de Borduas. Il est alors étonnant que la majorité des commentateurs de Borduas qui, à vouloir le prendre aux mots (de ses textes ou de ses toiles — leur titre), commettent des bévues, en arrivent à confondre chez lui l'acte d'écrire, par exemple, avec une obligation pédagogique, un *pensum*, au même titre que son enseignement. À chaque fois, ils ratent la nécessité de l'*expérience* en cours, le fait de reculer avant de sauter, de bien prendre ses distances, etc. Peindre, pour Borduas, se double d'en écrire, de faire le *point* avant d'entamer la *rupture* : «Je tenterai cette troisième *expérience d'écriture*; quoique je sache ce qu'il en coûte, j'ignore encore ce que ça peut donner». Écrire en toute connaissance de cause, c'est-à-dire en sachant ce qu'il en coûte mais en ignorant où cela mène, c'est insister sur la fonction réursive de l'écriture qui vient re-marquer le parcours de Borduas en peinture. Ainsi le temps (le *tempo*, la vitesse d'exécution) de *celui* qui va parler dans cette déprise de la langue («ciselures adroites de formes vides d'effroi») et peindre dans cette trouée de la matière, constitue ce que je nomme la *désespérante expérience Borduas*, vient la doubler d'une exigence toujours nouvelle et constamment tourbillonnaire : «Cet espoir d'un dynamisme irrésistible sans cesse m'entraîne au tourbillon des périlleuses aventures spirituelles» (PL).
 3. C'est le sens qu'il faut accorder à ce «trésor poétique» qui constitue le fond(s) signifiant de *Refus global* : «le magique butin magiquement conquis à l'inconnu» dont le «pouvoir transformant se mesure à la violence exercée contre lui, à sa résistance ensuite aux tentatives d'utilisation». D'où la nécessaire conclusion de Borduas quant à la transmission de cette incorruptible réserve : «Il ne peut être transmis que TRANSFORMÉ, sans quoi c'est le gauchissement.» Ailleurs, il s'écrit : «je nage en pleine éternité. J'ai accepté ma folie» (BPN).
 4. Que Mondrian soit théosophe ou Cézanne catholique, par exemple, ce qui du reste n'empêchait pas ce dernier de lire Lucrèce, ne change rien au fait que : «Toujours et partout les choses s'accomplissent dans un mouvement incessant, et, précipités sur la scène infernale de la matière, les corps affluent et se succèdent sans trêve» (Lucrèce, *De natura rerum*, Livre I, 995-997). Il faudrait donc entendre par *matérialisme* non une conception naturaliste de la matière comme objet sensible (ce que la peinture abstraite «dématérialise» justement), mais une activité sensible, pratique. Bataille, pour qui le matérialisme doit «désigner l'interprétation directe, excluant tout idéalisme, des

phénomènes bruts» (*op. cit.* p. 180), rapproche les figurations de formes basses dans la gnose de la peinture moderne et de la psychanalyse : «Or, aujourd'hui, dans le même sens, les figurations plastiques sont l'expression d'un *matérialisme intransigeant*, d'un recours à tout ce qui compromet les pouvoirs établis en matière de forme, ridiculisant les entités traditionnelles, rivalisant naïvement avec des épouvantails frappant de stupeur. Ce qui n'est pas moins important que l'interprétation analytique générale, en ce sens que seules les formes spécifiques et significatives au même degré que le langage, peuvent donner une expression concrète, immédiatement sensible, des développements psychologiques déterminés par l'analyse» (p. 225). Quand considérerons-nous enfin que Borduas, au carrefour des expériences qu'il cite, pratique lui aussi une *voie matérialiste* sous le signe du hasard pris comme signe : c'est-à-dire comme *tache* d'un ensemble dont elle n'est que le support provisoire et momentané.

5. *Message automatique*, c'est-à-dire un «message subliminal» qui, comme «véhicule de la révélation», se donne à travers une «hallucination visuelle» dont elle garantit l'expérience et l'authenticité, privilégie un signifié érotique et favorise, toujours selon la conception moniste de Breton, l'unification de la personnalité. Breton conclut à la prédominance de la poésie («automatisme verbo-auditif») sur la peinture («automatisme verbo-visuel») pour autant que «les inspirations verbales» sont «infiniment plus riches de sens visuel» que les seules «images visuelles». Ce que Breton appelle le «triomphe, *par l'auditif*, du visuel invérifiable». D'où une série de refus dans les spéculations de Breton : refus de la musique, de la vocalisation, de l'écoute (dont il simplifie «à l'extrême les conditions») et enfin du sujet dans ce procès au profit de la seule apparition de l'*objet* dont il s'agit «de garantir en tous points son existence». Sur toutes ces questions, Claude Gauvreau est celui qui a le mieux entrepris une critique et une refonte du surréalisme dans l'automatisme, en particulier dans cette «Lettre à un fantôme» publiée dans *La Barre du Jour*, no 17-18-19-20, janvier-août 1969, p. 344-361 : «J'insiste que ce n'est pas par la connaissance de l'origine de l'acte créateur qu'un objet est compris — mais par les conséquences concrètes et lisibles de cet acte.» Question d'*interprétation*, donc.
6. Cf. la définition que donne Severo Sarduy de la *retombée* en liminaire à *Barroco*, Éd. du Seuil, 1975 : «conséquence d'une chose qui ne s'est pas encore produite, / ressemblance avec quelque chose qui pour le moment n'existe pas.» La «conséquence» d'un acte non préconçu, voilà le leitmotiv des automatistes, occupés qu'ils sont par les «retombées» de leur geste.
7. Redistribution des propos de Borduas notés par Maurice Gagnon le 1er mai 1942 et concernant la genèse des gouaches dites «surréalistes» de cette année-là.
8. De tout ce qui précède, il faudrait apporter quelques explications supplémentaires afin de mieux faire comprendre l'enjeu d'un tel déplacement de «l'écriture automatique» dans une pratique de l'automatisme (pictural et scriptural). Quand les critiques d'ici, avec leur volonté de ne pas lire, cesseront-ils de toujours ramener l'automatisme sous le surréalisme?
Avant de qualifier en 1948, de manière certes maladroite, l'automatisme de *surrationalnel*, ceci afin de bien creuser l'écart par rapport à «l'automatisme psychique» de Breton, il y eut à l'intérieur du groupe plusieurs autres tentatives de démarcation. À ma connaissance, la première a été proposée par Fernand Leduc dans «La rythmique du dépassement et notre avènement

à la peinture» (1946), texte capital pour la compréhension du mouvement automatiste, mais toujours inédit, et qui remet à sa place la portée du surréalisme en peinture. Leduc distingue deux types d'automatisme : *automatisme d'inspiration* et *automatisme d'exécution*. Un an plus tard, Claude Gauvreau dans son article «L'automatisme ne vient pas de chez Hadès» (*Notre Temps*, 13 décembre 1947, p. 6) le qualifie indifféremment de *plastique*, *critique* ou *inspiré*, et le définit ainsi : «Il est un pur automatisme en ceci que les matériaux de l'acte créateur sont fournis exclusivement par le libre jeu de l'inconscient, mais il a lieu dans un état particulier d'émotion, d'inspiration pourrait-on dire, et dans certains cas à mesure que l'oeuvre d'art se compose l'autocritique suit le geste intuitif, inconscient, qui fournit la matière de l'oeuvre et juge cette matière au fur et à mesure qu'elle apparaît. L'autocritique ne précède pas le geste mais le suit.» Ceci doit être rapproché des préoccupations de Pollock lorsqu'il décrit, en 1947, sa pratique picturale : «Quand je suis dans ma peinture, je ne me rends pas compte de ce que je fais. Ce n'est qu'après une sorte de période de «prise de conscience» que je réalise ce que j'étais en train de faire. Je n'ai aucune hésitation à faire des changements, à détruire l'image, etc., car la peinture a une vie propre. J'essaie de la laisser transparaître» (traduction française publiée dans *Art Press international*, no 16, mars 1978, p. 11).

En ce qui concerne le rapport analogique avancé entre le «travail mental» du peintre qui insiste sur les transformations et le «travail du rêve», il faut évidemment se référer à ce qu'en dit Freud : «Le travail du rêve ne pense ni ne calcule; d'une façon plus générale, il ne juge pas; il se contente de transformer» (*L'Interprétation des rêves*, P.U.F., (1926), 1967, p. 432). D'autre part, il est important de souligner que dans la peinture non figurative se constitue un réseau de traces figurales mais qui ne renvoient de fait à aucune extériorité : elles ne représentent rien à l'extérieur d'elles-mêmes. Ces traces (qui sont en fait des fragments ou des restes de l'ancienne représentation) se produisent pendant l'élaboration de ce «travail mental» du peintre dans sa peinture pour «la laisser transparaître», comme le dit Pollock. Cette transposition (je préfère ce terme parce qu'il ne s'agit pas d'une transparence) ou cette transfiguration qui nécessite la destruction ou la résorption de l'image n'est somme toute que la «figuration nouvelle» de la peinture (dont parle Borduas) en train de se penser elle-même. Pour rendre compte de ces traces significatives qui ont perdu le sens usuel qu'elles ont dans la réalité, il faudrait se référer à ce que Freud nomme la «prise en charge de la figurabilité» (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*) : «Le rêve utilise les symboles tout préparés dans l'inconscient; ce sont ceux qui satisfont le mieux aux exigences de la formation du rêve grâce à leur figurabilité et leur liberté à l'égard de la censure» (p. 300). Ce qui reviendrait à soustraire ces traces figurales de la censure de ceux qui épient les tableaux ou les surveillent uniquement en fonction de l'expressivité contenue de leur titraison. Ainsi, par ce biais de la figurabilité intrinsèque à la formation des tableaux, il serait possible de dégager un réseau d'emprunts symboliques et d'analyser, par exemple, comment Borduas et Pollock ont retrouvé par accident ou transposé par régression certaines qualités plastiques de l'art amérindien. Pollock : «Certains trouvent des références à l'art et à la calligraphie des Indiens d'Amérique dans des parties de mes tableaux. Ce n'était pas intentionnel, probablement le résultat d'anciens souvenirs et attachements» (texte de 1944, traduction dans *Art Press*, déjà cité). Quant à Borduas, dont les tableaux de la même période laissent filtrer des préoccupations semblables, il sera fait mention plus loin dans la suite du texte de la rétroaction de «l'art primitif» sur sa peinture. Précisons toutefois qu'en 1956 c'est en termes de «symptômes» qu'il parlera de ceux qui poursuivent *la table rase* de 1943 pour créer «la plus

parfaite étanchéité possible autour du mouvement et refaire à notre seul profit, au cours du temps, des expériences formelles depuis si longtemps révolues». Borduas fournit deux exemples à son propos : un peintre de ses amis dont les tableaux s'apparentent «à l'art des Incas qu'il ignore» comme cet autre peintre, plus jeune, dont les tableaux juxtaposent «inconsciemment en quantité égale un art africain et indien». Symptômes que Borduas analyse comme anachronisme, archaïsme, inconscience plastique, barbarisme, etc., et face auxquels il propose dans la joie l'acceptation d'une «cruelle, mais fructueuse prise de conscience», en bref une plus grande «sublimation» qui, *par bond simplificateur*, s'opère en vue d'un contact toujours plus épuré, clarifié avec l'univers. Excès, éclatement d'une mémoire sans fond. (Sur cette réponse de Borduas à J.-R. Ostiguy, cf. TB).

Ajoutons une dernière remarque, cette fois de lecture, autour de la dernière phrase de Freud citée plus haut, concernant la figurabilité de certains symboles déjà préparés dans l'inconscient et dont l'analyse relève généralement d'une interprétation sexuelle. Cette phrase de Freud clôturait la section où il est question de «la prise en considération de la figurabilité» et intervient à la suite de la description qu'il fait du rêve «autobiographique» d'une patiente qu'il intitule «rêve de fleurs» et dans lequel il est fait mention de «quelque chose» qui pourrait se commettre dans un «jardin», ce qui aura toute son importance pour la suite de notre texte lorsqu'il faudra aborder cette leçon de peinture que Borduas reçoit d'une (dé)floraison de Renoir et du rapport qu'il entretient avec une certaine figurabilité du jardin (de sa mère) hors duquel il veut bondir en sautant la clôture de l'enceinte.

9. Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 1963, p. 391. Il est à remarquer que «dessein» et «dessin» ont la même étymologie. D'autre part, la définition que donne Borduas de l'*automatisme surrationnel* (dans CMC) se déploie sous le nom de *Lautréamont*, ce dont personne jusqu'ici n'a très bien saisi la portée sinon comme simple référence littéraire.
10. Barroco, *op. cit.*, p. 115. Importance décisive de ce livre de Severo Sarduy pour comprendre cet *en plus* de la cosmologie baroque et le retour du baroque, aujourd'hui, dans certaines pratiques artistiques singulières. À propos de la métaphorisation qui, dans la baroque, se dégrade en *signes vides* (et ce passage à vide, comme on dit passage à tabac, c'est exactement ce que j'essaie de faire entendre chez Borduas), Sarduy écrit avec Lacan que «le sens ne précède pas leur production, il en est le produit *émergent*. Sens du signifiant qui ne connote que la relation du sujet au signifiant. Ainsi fonctionnent et les langages baroques et celui du délire» (p. 80). Avec ce livre, il devient possible d'entamer une lecture du langage baroque de Borduas et de Gauthier sur lequel les interprètes butent encore comme en face d'une énigme.
11. Georges Bataille, «La religion surréaliste», *Oeuvres complètes*, t. VII, Paris, Gallimard, 1976, p. 387. Il est à remarquer que ce texte de Bataille date de 1948, l'année même de la publication de *Refus global*. En fait, il s'agit d'une conférence à laquelle ont assisté Thérèse Renaud et Fernand Leduc. Ce dernier en fait état dans une lettre à Borduas (8 mars 1948), même s'il reste perplexe devant l'attitude de Bataille qui confronte tour à tour le communisme avec le surréalisme, puis le surréalisme avec la religion chrétienne dont il témoigne du scandale. Soulignons toutefois l'une des propositions de Bataille : pour lui, l'écriture automatique est un moment de rupture avec le monde et le langage de la technique, et, en même temps, celui qui la pratique accomplit «la destruction même de la personnalité» et renonce «à la prérogative de

Dieu». Bataille — comme Artaud pour Cl. Gauvreau — à partir de l'instance critique dont il marque le surréalisme, fournit des points de repère utiles à une analyse de l'automatisme surrationnel, à commencer par le préfixe *sur* — dans «surrationnel» (cf. «La vieille taupe et le préfixe *sur* — dans les mots *surhomme* et *surréaliste*»).

12. Roland Barthes a très bien saisi chez Sade l'inscription du travail dans le *tableau vivant* et sa répercussion, aujourd'hui, dans la peinture et la littérature modernes : «l'ensemble, scène et tableau, serait *écrit* — et serait même de la pure écriture : une image ouverte à l'irruption d'un travail : parce qu'à partir du moment où la figuration disparaît, c'est le travail qui commence à s'inscrire (c'est toute l'aventure de la peinture non figurative et du Texte» (*Sade Fourier Loyola*, Seuil, coll. «Tel Quel», 1971, p. 160). Sade et Isidore Ducasse sont les deux seuls noms propres au «pouvoir transformant», mais inutilisables, que Borduas (dans RG) fait circuler côte à côte comme exceptions, un an avant la parution du *Lautréamont et Sade* de Maurice Blanchot. Littérature interdite que la société refoule avec la plus grande violence, voilà comment Borduas, dans TR cette fois, expose l'exclusion de Sade : «Ce n'est pourtant pas Sade qui est hors de la société des hommes, ce sont les cadres de cette société qui le rejettent.» Il faudrait peut-être rapprocher l'exclamation de Borduas : «Au diable le goupillon et la tuque!» (dans RG) de l'adresse que fait Sade aux Français dans *La Philosophie dans le boudoir* : «l'Europe attend de vous d'être délivrée du *sceptre* et de l'*encensoir*».
13. Libérer de la représentation le support matériel du tableau et sa surface d'inscription, c'est-à-dire l'ensemble de la «réalité plastique, seule réalité de l'oeuvre, (qui) reste cachée sous l'amas des illusions : femme, chaise, sourire, robe, etc.; inconnue, non touchée, non vue ni dans le détail, ni dans l'ensemble» (CMC).
14. Ou encore : «Vous connaissez le petit jeu des reprises : euphorie et désespoir! Production massive et destruction non moins massive jusqu'à ce qu'une certaine sérénité soit rejointe. Il me faut piocher beaucoup pour retrouver un peu de fraîcheur, de pureté, au fond de moi-même» (LCG).
15. Borduas propose ce programme dans toute une série de textes consécutifs à son déplacement vers New York.
16. C'est-à-dire que nous sommes demeurés à ce stade de *compromission* que dénonçait Borduas en 1942 : «L'art devient une imposture, la science, une exploitation, la religion un moyen de subsistance». (MG).

2

D'une peinture en transit

Si, comme j'espère l'avoir démontré, la production picturale se trouve déterminée par les pulsions les plus archaïques que la science moderne puisse prendre en considération (stade oral et stade anal), on peut extrapoler que la valeur sociale investit et épargne par priorité les déplacements (modification et substitution), de ce fond matériel (sexuel) qu'elle s'emploie par ailleurs de toutes parts à refouler.

Marcelin Pleynet, *Art et Littérature*.

Mais j'y insiste : le sens de l'érotisme, s'il ne nous est donné dans une profondeur abrupte nous échappe. L'érotisme est d'abord la réalité la plus émouvante mais elle n'en est pas moins, dans le même temps, la plus ignoble. Même après la psychanalyse, les aspects contradictoires de l'érotisme apparaissent, en quelque manière, innombrables; leur profondeur est religieuse, elle est horrible, elle est tragique, elle est encore inavouable. Sans doute même d'autant plus qu'elle est divine...

Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*.

3. *Il n'y a pas d'avant-garde Borduas (seuils).*

Dès l'abord, il faudrait peut-être en passer par Cézanne, par le ras-le-bord de la coupure cézannienne qui s'espace, le dégagement de la lumière dans la couleur, etc.

«Cézanne révéla la poésie de la forme. Révélation forte de nouvelles expérimentations. La forme cézannienne, étant poétique en elle-même, il restait à prouver, si dégagée de toute figuration, elle serait encore» (MG).

Si dégagée de toute figuration : à partir de quel moment est-il possible de dire que la fiction d'un trait figure ou défigure quelque chose en peinture? Dégageant l'influence de Cézanne, Borduas expérimente — entre couleurs et lumière — une nouvelle forme poétique, de plus en plus *infigurable*, libre dans sa fluence. Mais cette opération se trouve déjà au travail, joyeusement pratiquée par Cézanne dans ses derniers tableaux.

Prenez la répétition de peinture — sa mosaïque — que constitue la série des toiles de Cézanne se rapportant à l'*attraction* qu'exerce sur lui, entre 1896 et 1906, la Montagne Sainte-Victoire, de toile en toile plus penchée, alourdie, décimée, évanouie et rendue pratiquement invisible, et vous obtiendrez chez Cézanne même la preuve que vous cherchiez («La preuve éclatante, dira Borduas dans MG, chante victoire»), et, dans cet état de *flottement*, le patch-work général d'un «automatisme d'exécution»¹ pratiqué par Borduas une quarantaine d'années plus tard.

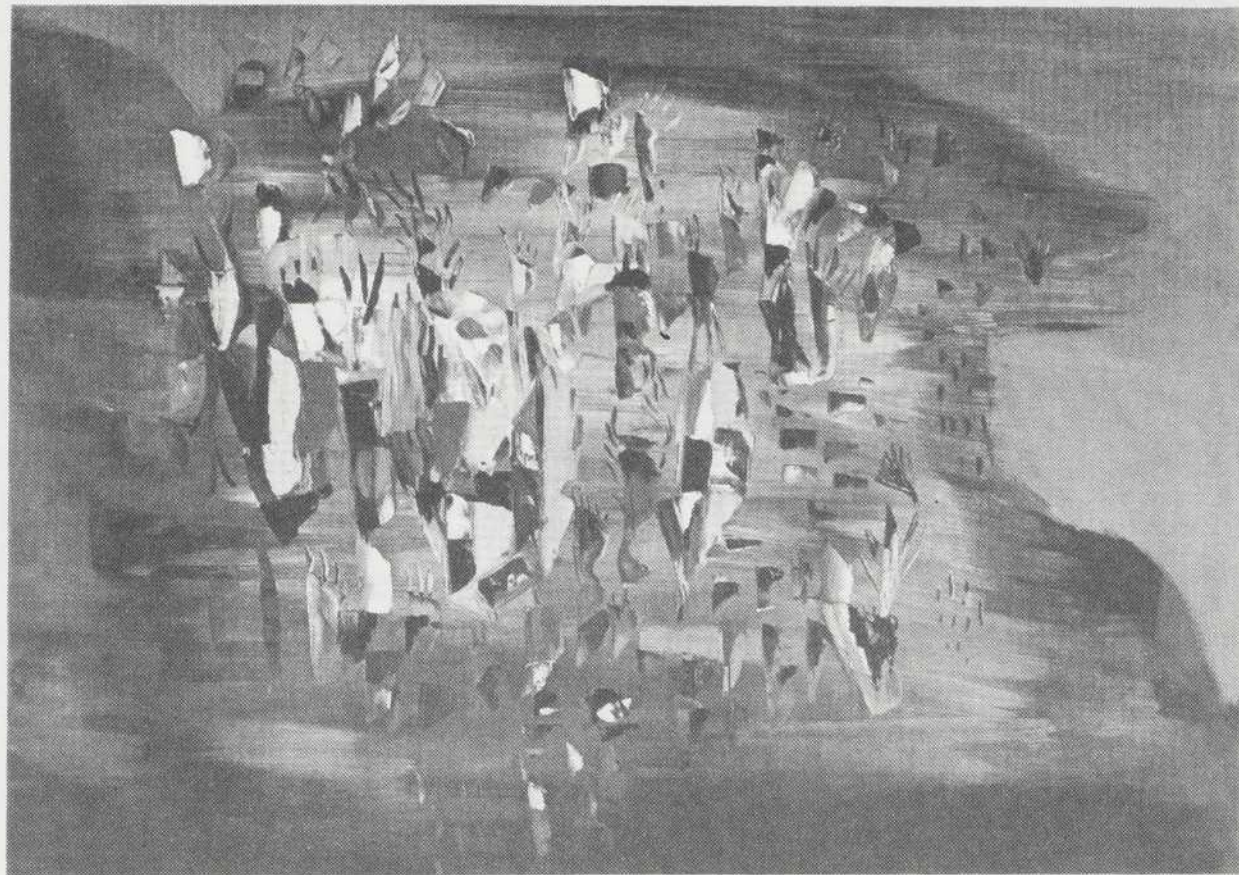
Quand Cézanne a terminé de s'exiler au pied de la Montagne Sainte-Victoire après l'avoir détournée de sa ligne d'horizon pour la signer hors de toute limite assignable, Borduas ouvre l'oeil du côté du Mont Saint-Hilaire², rêvant de peindre à partir d'un plafond de chapelle marialement léger, éthéré, annonciateur d'impressions salutaires. Dès sa rencontre avec le maître du lieu, Ozias Leduc, il se produit alors comme un effacement du temps, ou plutôt sa mise à plat — le temps de laisser venir corporellement à lui la peinture à l'enseigne de l'autre afin qu'il la lui transmette religieusement par l'oreille à sa main qui se met à voir : travail d'apprenti avec corps d'anges colorés en icônes retouchées, annonces de Marie en chemins de croix balisés, dessins de voûte pour coupoles à mystères, copies et illustrations des anciens, beaux-arts-déco doublés en art sacré avec lecture — par dessus l'épaule du maître — de *la Bible*, la loi d'un nouvel ordre du monde par l'*alliance* réitérée dans l'après-déluge : «Tant que durera la terre, semailles et moissons, froidure et chaleur, été et hiver, jour et nuit ne cesseront plus»³. Puis brusquement, la barbe de tout cela, l'effondrement — pulsation d'un temps neuf à partir duquel l'atelier de Correlieu n'est plus que la «caverne d'apostats et de larves... d'un être empoisonné... naufragé de la Renais-

sance italienne»⁴. C'est ainsi qu'il faut comprendre que Borduas ait eu envie de changer *corps et lieu* afin d'échapper à ce temps mort, à cette immersion du lieu, ce *tombeau*. Effet de cadavre rentré, mortifié, dont il veut se libérer. Sorte de fuite en Égypte inversée⁵, rupture de l'alliance qui marque sa projection en espace par la route opposée, sillonnée par l'éclatement de couleurs en quête d'une signature au geste greffée. «Leduc est la tentation du refus de vivre dans le mirage souriant de toutes les fausses vertus (Leduc à qui je dois le plus). Leduc réalisa par sa peur unique l'accord avec la société. (Accord) / Accompagnement dans / un / tombeau. Sans lui / la route opposée n'aurait pas été aussi évidente» (*idem*)⁶. Difficile d'être plus précis. De ce pèlerinage dans la nuit des temps, Borduas ne retiendra sur deux milles ans d'iconographie chrétienne que la *Pieta d'Avignon* à côté de *La Crucifixion* de Mathias Grünewald avec en creux, pour répondre à cette *passion* dont il se sent la victime émissaire, l'enjeu d'une expérience libérante, «psychologique et intellectuelle»⁷, qui n'arrêtera plus de faire retour à la limite du *divin* qui la borde.

Cette réaction de Borduas à l'égard d'Ozias Leduc, il est tentant de la rapprocher de celle de Pollock à l'égard de Thomas Benton⁸. Mieux encore, de dresser un tableau d'équivalences forcées entre Borduas et Pollock, mais en insistant précisément sur leurs *valences*, à commencer par cette même calvitie que se partage un corps plus lent mais plus ordonné par rapport à cet autre plus vif et plus excédé, avec chacun toute leur volonté de faire table rase de l'horizon européen sans pour autant tomber dans le boursier national-régional et social de la peinture canadienne et américaine qui les précède. Prenez un tableau de Miró, à son influence sur eux reconnue, et rapprochez-le de leur production respective des années 42-44 : vous obtiendrez une double transposition de Miró en train de se dissoudre à travers des couches décalées de couleurs produites par la flexion d'un inévitable hasard qui, à son tour, libère ici et là des marques culturelles — de l'art primitif au surréalisme — sans qu'elles soient volontairement convoquées. Même passion grossière pour les bolides en vue d'une traversée vertigineuse⁹ de paysages frissonnants ou dégoulinants, comme s'ils étaient brusquement pris d'un retard de vitesse sur la peinture qu'ils allaient faire par accélération de leur temps dans un espace à plus d'une inconnue et qui les anime d'une logique sidérale. Le nouvel horizon devient verticalement cosmique — il faudrait même dire : transcosmique —, c'est-à-dire disproportionné par rapport au support de la toile détendue, ce qui n'a rien à voir, bien entendu, avec la seule dimension des tableaux. Avec chacun, pour ne pas s'abandonner au silence qui les prend de court ni à ce déchaînement moléculaire, de brefs retours à la figuration : volupté de la tentation d'une femme peinte ou sculptée. Sans oublier, en plus, leur ascendance sur des mouvements qui ont fait école pour tous, sauf pour eux-mêmes. Mais le

plus important, c'est peut-être la rencontre inattendue, sur le sol américain de leurs toiles, d'un récent passé européen soudainement traversé par un passé oriental, comme si la pratique de l'automatisme ouvrait *par derrière* à la résurgence d'un art amérindien (très rarement relevé dans la production de Borduas), comme si leur peinture à force de décomposer les restes d'une pensée visuelle (voir, avoir, savoir) *recouvrait* du même coup la mémoire en remontant le cours d'une enfance de l'art psychiquement digérée par eux. Avec de plus cette tocade de Borduas du côté de Tokyo en vue d'une leçon d'écriture dans la peinture¹⁰.

On a souvent répété que Borduas ne ramène rien de son premier séjour parisien à la fin des années vingt, c'est-à-dire *rien du surréalisme*, alors que Pellan lui au moins, après quinze ans, en revient complètement surencubé¹¹. Quand commencerons-nous à comprendre cette évidence que Borduas, contrairement à d'autres, *n'est pas né d'avant-garde*, n'est pas le résultat brossé, ressassé d'une avant-garde? Rien à voir donc avec l'aventure passagère d'un quelconque *Prisme Dieu* dont le but était de maintenir ou d'en conserver le spectre du côté d'une déformation obscurantiste des figures qu'il procure. Si Borduas reconnaît au retour de Pellan, en 1940, un élément positif pour poursuivre la lutte sur le terrain de l'art, il ajoute aussitôt que le triomphe que reçoit alors Pellan avait trouvé «à Montréal un milieu préparé par notre déblayement des années passées» (PL). S'il reconnaît que son travail pictural «est vigoureusement parfumé du lieu propice entre tous où il a pris forme» (*idem*), c'est-à-dire Paris, il observe cependant que cette peinture «ne pouvait devenir un exemple fixe à imiter», la considérant comme «un élément sain à assimiler; comme lui-même aurait dû assimiler les meilleurs éléments de la peinture montréalaise au milieu de laquelle il choisissait de vivre» (*idem*). À partir de là va s'effectuer, pour Borduas, «une brusque division des forces», «des éléments considérés révolutionnaires par la foule», entre «la GAUCHE et la DROITE du mouvement contemporain — que le public confondait en un seul mouvement» (*idem*) — et dont le retour de Pellan sera le moteur. Cette lutte va se poursuivre principalement au sein de la Société d'Art contemporain de 1943 jusqu'à sa dissolution en novembre 1948 entre les automatistes et les tenants d'un «art indépendant» (formule défendue dans *Prisme d'Yeux*). Borduas est le seul à mettre en scène de manière dramatique ce conflit et à en étayer les contradictions que, d'autre part, la seule disposition d'un tableau de Borduas en regard de celui de Pellan rendrait manifeste. Quoiqu'il en soit, la suspicion qu'il porte à l'endroit de l'efficacité académique de Pellan, son confort intellectuel, son conformisme social, sa compromission picturale, va se généraliser au point tel qu'il pourra violemment affirmer : «Ce que je crois est que la conformité «fasciste» de son esprit s'oppose automatiquement à l'automatisme» (lettre à Mlle E. Hopper, 20 février 1953)¹².



Automatisme 1.47 (1947) :
«comme si la pratique de l'automatisme ouvrait *par derrière*
à la résurgence d'un art amérindien» (p. 34)

L'extrême position de Borduas, dont Pellan fait ici les frais, ne se justifie pas uniquement par son refus obstiné d'accorder la moindre importance à l'usage d'une technique qui, répétée, réduit tout travail pictural au connu et, plus encore, si cette réduction consiste en un retour au cubisme en deçà, donc, des données du surréalisme. C'est une position critique qu'il adresse avant tout à son propre travail et qu'il débusque en 1947, sous le nom de «tyrannie cubiste», dans les gouaches de 1942 qu'il croyait jusque-là «surréalistes» : profils et figures encore trop géométriques dans le parage de Miró et Klee. Et pourtant, c'est la spécificité picturale de Miró et Klee — beaucoup plus que les peintres surréalistes encore trop pris par le fantasme de la figure — en liaison avec la notion d'écriture automatique et la théorie freudienne de l'inconscient, qui ouvre la voie à cette nouvelle aventure de la peinture qu'est l'automatisme et qu'Ozias Leduc traitait de gesticulation (pour ne pas dire éjaculation) du pinceau. Motherwell, de son côté, a très bien cerné les éléments de cette aventure et ce que, à ce moment-là, elle recelait d'illisible : «Les surréalistes avaient une théorie de la créativité intitulée «L'automatisme psychique», que les psychanalystes appellent «associations libres»; ce qui, d'un point de vue concret et quotidien, serait appelé «gribouillage» (on peut dire que Klee était le «gribouilleur» suprême, à moins que ce ne soit Miró). Je commence en général un tableau ou par un gribouillage, ou par une tache liquide...»¹³

De la même manière, alors qu'il est à New York, il jugera d'un coup toute sa production montréalaise entre 1943 et 1953, disant des huiles automatistes qu'elles «baignent dans une lumière et dans une foi antérieure au christianisme : similaire à l'art étrusque» (TB). Pour lui les jeux sont faits, les expressionnistes abstraits ont réussi là où les automatistes surrationalnels ont échoué. Il ne reste plus à Borduas qu'à s'embarquer pour Paris afin de se frayer une voie en direction de Tokyo.

Toujours est-il que Borduas ne commence pas non plus avec le surréalisme dont il se tient constamment à distance. Si le surréalisme apparaît, comme le note Marcelin Pleynet¹⁴, sous l'angle d'une «théorie sans pratique» du fait d'une trop grande littéralisation de la peinture, les peintres surrationalnels pensaient leur expérience comme la seule application possible et équivalente — *au plan de la peinture* — de l'écriture automatique et de l'automatisme psychique des littéraires : en d'autres termes, l'automatisme se présente comme la pratique qui jusque-là manquait à la théorie surréaliste dont elle va déplacer les données et les effets. D'autre part, le surréalisme, tout aussi bien que le marxisme, demeurerait aux yeux de Borduas un mouvement encore trop intentionnellement chrétien dans son engagement (cf. lettre à Fernand Leduc, 6 janvier 1948)¹⁵. C'est donc en termes de dépassement du christianisme que l'automatisme s'oppose au surréalisme, sans cependant y parvenir sur le plan de la production des oeuvres qui régressent, comme il a été dit plus

haut, au niveau d'une «foi antérieure au christianisme». Ce bond supplémentaire, qualifié par Borduas de «cosmique», ne prendra effet qu'en 1954 lors de la rédaction avec Cl. Gauvreau du texte inaugural de l'exposition *La Matière chante*¹⁶, suite à laquelle se dissipe le groupe automatiste, et ne deviendra visible pour lui que dans les tableaux de la période parisienne.

Quoiqu'il en soit, cette fonction de dépassement qu'il assigne à l'automatisme est déjà en jeu, dès 1947, dans son refus de participer à l'Exposition internationale du Surréalisme à Paris : question de *vérité*, de «vérité pratique» dirait Lautréamont, à l'adresse de Breton dont la réponse reste intentionnellement surréaliste, c'est-à-dire exige la filiation, tolère au plus l'affiliation. Paradoxalement, c'est André Breton qui de façon inattendue se rapproche des automatistes dans sa tentative de récupérer ce qui se joue, sans lui, à la limite-frontière de son mouvement¹⁷.

1. Dont «l'évolution rythmique de dépassement» doit remonter pour Fernand Leduc, à l'encontre de Breton, à Cézanne «comme le moment décisif de la révolution picturale contemporaine» (texte inédit de 1946, déjà cité). Cézanne — dont Breton jugeait «l'attitude humaine et l'ambition artistique imbéciles» — s'attelait «devant un paysage» pour «en dégager la religion». Rêve obsessionnel de la peinture que va reprendre Matisse («Tout art digne de ce nom est religieux. Soit une création faite de lignes, de couleurs : si cette création n'est pas religieuse, elle n'existe pas»), et que vont poursuivre les représentants de l'art abstrait aussi bien que ceux de l'art non figuratif. *Gnoses*, multiplicité en acte, de la peinture.
2. *Saint-Hilaire* est le *berceau* de la peinture d'Ozias Leduc, Paul-Émile Borduas, Fernand Leduc. Cette venue au monde, O. Leduc la raconte dans «L'histoire de Saint-Hilaire. On l'entend, on la voit» (*Arts et pensée*, no 18, juillet-août 1954, p. 165-168), dressant souterrainement la cartographie de ce lieu pour cerner l'imaginaire qui le fonde : «*images de rêves qui peuplent les accidents de la matière*» (je souligne). Cette *histoire au sujet de la peinture* — même si la peinture n'y est pas expressément nommée — trouve là la force de ses transformations : «histoire d'une petite portion de terre perdue dans l'espace de l'ESPACE, dans l'infini de la DURÉE». C'est dans cet espace de signes de plus en plus vides que Borduas poursuivra l'illimitation du mouvement de la peinture dans la peinture jusqu'à toucher ce fond en s'y abîmant.
3. *Genèse*, 8, 22. Par induration, se soutient l'appartenance de Borduas, caractérisée par *l'attache* (et l'accord) qu'il porte pour Saint-Hilaire et qui le lie au maître du lieu. Question de genèse et de transmission. Puis, au contact de Cézanne, Matisse et, plus tard, Mondrian, sa peinture change de couleur et de lumière, découvrant dans *la tache* l'automatisme à partir duquel il aura *maille à partir* avec l'ensemble social et la religion d'État qui l'étouffe (cf. *Refus global*). Par ce geste, Borduas prendra possession de Saint-Hilaire, paternité qu'il revendique à partir de ce point. Du moins jusqu'à l'exil, moment d'extrême *détachement*.

4. Brouillon d'une lettre qu'il destine à R. Élie (22 février 1948), suite à la première version de RG (cf. *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, Conférences J.A. de Sève, no 15-16, P.U.M., 1973). Cette lettre marque, de manière plus ouverte, son ambivalence à l'égard d'Ozias Leduc, au moment de régler ses comptes avec les amis de la première heure. Pour comprendre la rupture qu'opère l'automatisme de Borduas (et le mouvement dont il s'autorise avec la publication de RG), il faut passer par cet axe Renaissance-Surréalisme dont O. Leduc est le représentant exemplaire, le dernier survivant d'une tradition maintenant révolue, mais *le seul* avec qui Borduas ne rompra jamais. D'où les deux textes postérieurs, certes plus circonspects mais non sans humour, qu'il consacrera à ce «vieux M. Leduc, autour de qui il faut mouser le mythe nouveau» (LCG).
5. Point de sortie (ou de fuite), à l'automne de 1928, en direction de Paris, aux Ateliers d'art sacré de Maurice Denis et Georges Desvallières. Il prend la clef des champs.
6. Les réticences d'Ozias Leduc à l'automatisme témoignent de sa peur face au surgissement dans la peinture de Borduas de ce fond matériel sexuel comme s'il découlait directement du pinceau : «sous la dépendance... du seul pinceau... (qui) n'est point civilisé. Il gesticule dans les bas-fonds de la matière, d'où l'art surnage à peine. Est-ce progresser que de s'adonner péniblement à l'instinct que l'homme partage avec la bête» («Notes sur la peinture automatique» dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, op. cit., p. 129). À propos de la bête, cf. dans ce même livre la lettre de Leduc à Borduas (10 octobre 1943), commentant *La Cavale infernale* de ce dernier : peur d'une ruade possible de la jument, pourtant immobile, dans la peinture.
7. «Peindre pour moi se présente comme une double nécessité psychologique et intellectuelle (...). Nécessité psychologique en favorisant la libération d'un tas de refoulements; intellectuelle en tentant d'assouvir ma soif de connaissance» (lettre à Joséphine Hambleton).
8. «Mon travail avec Benton était important en tant qu'activité à laquelle il fallait réagir très fortement, plus tard; en ce sens, il valait mieux avoir travaillé avec lui qu'avec une personnalité moins résistante, qui n'aurait provoqué qu'une opposition bien moins forte. En même temps, Benton m'a initié à l'art de la Renaissance» (dans *Art Press international* déjà cité).
9. Cf. pour Borduas, LCG du 12 oct. 1956.
10. À Montréal, les critiques d'art mêmes les plus sympathiques envers Borduas et son groupe (Maurice Gagnon, Charles Doyon, François Bourgogne) n'ont eu ni la perspicacité ni la portée d'un Greenberg ou d'un Rosenberg à l'endroit de Pollock et de l'expressionnisme abstrait. Ils fixaient, en la bouclant, une étape particulière de la production de Borduas, dressaient systématiquement un tableau de son évolution, demeurant ainsi en deçà de son travail de transformations. La critique montréalaise est restée cantonnée aux journaux. Seul un article de Richard Dersey («Works by Borduas», *Montreal Standard*, 14 mai 1948) tient compte du bond projectif accompli par Borduas à partir de 1947 et annonce, longtemps à l'avance, les futures retombées de dix années de recherches — les compositions en noir et blanc, le côté ascétique et oriental du rapport couleurs/noir-blanc, etc : «Son approche de la couleur est singulière. En rupture avec Cézanne et les impressionnistes, il a recours aux couleurs neutres : le noir et le blanc. Peut-être aboutira-t-il finalement à

penser comme les anciens peintres de l'Orient que «la couleur n'est que sensualité mais le noir et le blanc expriment la vie»» (fragment cité et traduit par F.M. Gagnon dans son *Paul-Émile Borduas*, op. cit., p. 275).

11. Cette expression n'est pas trop exagérée. André G. Bourassa rappelle, dans *Surréalisme et Littérature québécoise* (Éd. L'Étincelle, 1977), le témoignage de François Rozet lors du passage de Breton en 1944 et de sa rencontre avec Pellan : «Pellan lui disait son désir d'unir l'impressionnisme, le cubisme, le fauvisme et le surréalisme; ce que Breton, dit Rozet, accueillait par des : «C'est absurde!»» (p. 66). Cet épisode m'a été confirmé par le souvenir qu'en gardait Éliisa Breton.
12. Jamais Borduas n'aura été si loin ni aussi tranchant dans son jugement à l'endroit de Pellan. En revanche, Borduas dans une lettre-réponse qu'il adresse à Cl. Gauvreau le 25 septembre 1954 s'en prend à ce dernier pour avoir dans un article (il s'agit de «Aragonie et Surrationalnel», non publié à l'époque par *l'Autorité*, mais repris en 1961 par *la Revue socialiste*) produit un amalgame de faits défavorable à la personne de Pellan. Priant Gauvreau d'apporter les correctifs nécessaires, il ajoute : «je ne saurais laisser passer une injustice en ma faveur, et que tout le monde pourrait me croire complice, surtout contre Pellan!»
Comment comprendre l'attitude de Borduas? Juste avant d'aborder le nouvel académisme de ceux qui se cantonnent, en le répétant, dans un «passé récent et glorieux» (le cubisme et ses avatars), Borduas écrit dans PL cette phrase qui deviendra le leitmotiv de sa démarche picturale et critique : «*Tout retour en arrière nous était interdit de même que toute fixation*» (je souligne). Ce sera toujours en fonction de ces deux pôles (retour en arrière et fixation) que Borduas jugera et les amis et les ennemis, déterminant ainsi les moments de rupture avec, par exemple, la réduction constructiviste des néoplasticiens (F. Leduc et Molinari); la régression de Mousseau (cf. LCG, 25 septembre 1954); la systématisation de Riopelle (lettre à Gilles Corbeil, 5 avril 1955); le manque de consentement de Soulages (cf. QR). Il en sera de même à l'égard de Breton, de «l'amour fou» et des fixations de Cl. Gauvreau, comme auparavant avec O. Leduc, puis Maurice Gagnon, John Lyman et Robert Élie en regard de la première version qu'il leur avait fait lire de *Refus global*.
13. Ce texte de Motherwell (de 1964) se trouve traduit, avec quelques autres, dans le catalogue qui lui est consacré : *Choix de peintures et de collages. 1941-1977*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, ARC 2. Je suis tenté de voir là une analogie avec l'art oriental divisé entre les tenants de «l'unique trait de pinceau» et ceux de «l'encre éclaboussée» mais que les expressionnistes et les automatistes reconcilient.
14. Cf. «La peinture et le surréalisme» dans *Art et Littérature*, Seuil, coll. «Tel Quel», 1977, en particulier les pages 374-375.
15. Position délicate de F. Leduc dès son arrivée à Paris au début de mars 1947. Après quelques rencontres avec Breton, ce dernier lui fait savoir par l'intermédiaire de Riopelle de ne plus se présenter aux réunions du groupe surréaliste. Il fréquente quelque temps les surréalistes-révolutionnaires, mais il est aussitôt déçu par leur attitude de soumission à l'égard du Parti communiste. Réconcilié avec Breton, il participe aux réunions préparatoires d'un magazine surréaliste international, puis rompt avec Breton au début de 1948, définitivement revenu de toute forme de surréalisme.

16. «Seront reconnus cosmiques et éligibles tous les objets conçus et exécutés directement et simultanément sous le signe de l'ACCIDENT. De l'accident qui donne la note exacte du chant de la matière...» (dans *l'Autorité*, 10 avril 1954).
17. Encore une fois, il s'agit de faire et défaire cette boucle autour du surréalisme. Dans cette lettre de refus à l'adresse de Breton, mais qu'il expédie à Riopelle le 21 février 1947 au moment de la seconde exposition collective des automatistes à Montréal, s'inscrit là — entre un certain ordre et des désordres certains — toute la question de *vérité* et de liberté que défend Borduas quant à l'autonomie relative de l'automatisme en regard du surréalisme : «Je ne soupçonne personne d'être plus près de nous comprendre que Breton. C'est à lui que je dois le peu d'*ordre* qu'il y a dans ma tête. Mais, il y a aussi beaucoup de *désordres* et ces désordres *ne s'accordent peut-être pas avec les siens*. (...) S'il accepte la *vérité*, la fatalité, l'entité, comme il vous plaira, *que nous sommes*, tant mieux et ce sera avec joie et de *plain-pied* que nous participerons à leur prochaine manifestation» (je souligne, à l'exception du mot «vérité» qui l'est par Borduas). Toutes les raisons évoquées par Borduas pour ne pas participer à l'Exposition sont fausses, s'il se réserve ainsi ce n'est que dans le but de forcer la main de Breton : il est dans l'expectative d'une réponse affirmative de ce dernier quant à la *vérité de l'automatisme*. Voilà ce que Riopelle est chargé de défendre auprès de Breton, bientôt suivi à Paris par F. Leduc, le plus informé de la question surréaliste et de son impasse. Quelques discussions se sont déroulées au sein du groupe surréaliste quant à cette notion d'automatisme revendiquée et pratiquée par les peintres de Montréal, mais Breton, fidèle à l'esprit de la lettre du surréalisme dont l'Exposition justement devait ranimer les impératifs, ne bronchera pas, renvoyant Leduc à ses théories, mais récupérant Riopelle qui ne demandait pas mieux. La suite est faite de précipitations. Thérèse Renaud organise avec l'aide de Leduc et Riopelle la première manifestation parisienne du groupe, sous le titre *Automatisme*, à la petite Galerie du Luxembourg en juillet 1947, quelques semaines avant l'Exposition internationale du Surréalisme. Cette manifestation, si elle n'a pas eu le succès critique qu'elle escomptait, sera à l'origine, quelques mois plus tard et dans la même galerie, de la première exposition de groupe de *l'abstraction lyrique* à laquelle participeront Leduc et Riopelle.
- À la fin de 1947, Riopelle revient à Montréal, drapé du prestige d'avoir signé *Rupture inaugurale* et participé à l'Exposition internationale du Surréalisme. Il était à ce moment question d'une troisième exposition des automatistes à Montréal qui devrait être coiffée d'un catalogue, incluant des textes critiques, poétiques, explicatifs, etc. Ce catalogue s'est vite transformé en un manifeste — *Refus global* — qui par sa force et l'ampleur de la position qu'il défend rendait inutile l'exposition qui l'aurait illustré. Au sein du groupe, le débat va porter exclusivement sur la reconnaissance ou non du surréalisme tel que pratiqué après le retour de Breton à Paris. Sur cette question, le groupe se scinde en deux, risquant l'éclatement, entre d'une part Riopelle et Pierre Gauvreau qui se réclament de l'actualité du surréalisme et d'autre part les plus jeunes qui, autour de Cl. Gauvreau, se pensent au-delà du surréalisme. Ces derniers ne peuvent qu'applaudir aux lettres de F. Leduc (janvier 1948) qui vient de rompre définitivement avec toute forme de surréalisme. Encore une fois, Borduas se sent obligé de trancher en occupant le juste milieu. Il le fera dans son petit texte *En regard du surréalisme actuel* dans lequel il ne reconnaît que l'incorruptibilité de Breton, mais dont les versions précédentes et plus longues de ce texte étaient plus explicites quant à l'opposition irréversible entre surréalisme et automatisme.

En 1953, Borduas recevra une reconnaissance tardive de la part de Breton, mais toujours sur le terrain du surréalisme. Lors d'une interview diffusée sur les ondes de Radio-Canada le 13 janvier 1953, Breton expliquera qu'avec la publication de *Refus global* «le surréalisme s'est reconnu *comme dans un miroir*» et cela grâce à «notre ami Paul-Émile Borduas que je me console mal de ne pas avoir rencontré durant l'été 1944» et dont le manifeste «m'a pleinement convaincu *de l'identité des deux façons de voir et d'appréhender le monde...*» (ce texte a été repris sous le titre «Où va le surréalisme?» dans *vie des Arts*, XX, 80, automne 1975). Dans une lettre à Mlle E. Hopper du 20 février 1953, Borduas qui avait entendu l'éloge de Breton reviendra sur cette question pour, encore une fois, en préciser la portée : «L'automatisme est né spontanément et *à distance* du mouvement surréaliste... Breton eut ainsi et personnellement, par son attitude et ses écrits, une profonde influence sur nous. Mais, nous sommes restés *libres envers cette filiation historique au surréalisme.*»

Il est intéressant de noter que c'est autour des années cinquante, que Breton proposera le qualificatif de *surrationalnel* au programme surréaliste : «Plus que jamais je crois à la nécessité de la transformation du monde dans le sens du rationnel (plus exactement *surrationalnel*) et du juste» (*Entretiens*, Gallimard, coll. «Idées», 1969, p. 271). Ailleurs il ajoutera : «Le surréalisme s'accompagne nécessairement d'un surrationalisme qui le double et le mesure.» En 1958, Borduas une dernière fois reviendra sur la portée du manifeste pour indiquer les frontières qui le délimitent et dont il n'a pas su lever l'ambiguïté de sa dépendance au surréalisme, ajoutant à cet effet que «les réponses étrangères ont situé spontanément ce texte dans la lignée surréaliste, alors en pleine actualité, *sans en voir l'aspect divergent*. La critique canadienne n'a pas été plus lucide, au contraire». Malgré l'amertume qu'il ressent, il précisera que le grand mérite du dégagement et du dépassement du surréalisme «en revient particulièrement à New York : *sans rien nous devoir évidemment*» (*Situations*, 1, 2, février 1959, p. 33-34).

4. De la peinture du jardin à la caverne peinte (taches).

De la même manière, on a beaucoup souri des expositions visitées par Borduas en 1929 et qu'il a consignées dans son carnet de voyage à Paris : il n'avait de l'oeil, paraît-il, que pour Renoir, à l'occasion pour Matisse. Personne ne veut voir ni comprendre les transformations et les transpositions qu'opère une spécificité picturale dans le procès au travail de l'activité artistique (et pédagogique) de Borduas. Qu'est-ce qu'une *leçon* de peinture, indéfiniment reçue et transmise? En fait, ce ne sont ni les tableaux de Renoir ni ceux de Matisse qui l'intéressent effectivement, mais au fond, et ce fond est aisément sexuel, ce qui en resterait *par émulsion et évulsion dans le temps* après leur passage à vif dans la peinture s'ils avaient pu la pratiquer pendant cent ans : c'est-à-dire la conséquence *ultime et délirante* du geste projeté, mais toujours insatisfait, à partir duquel il devient possible d'abstraire d'autres conséquences matérielles, d'aller plus loin dans le détail et plus vite dans le dénuement. Pour Borduas, tout occupé qu'il est par sa lecture de Lautréamont, la peinture devient ce *viol* des confins de la matière à travers «les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur essor dans l'éther lugubre», mais devant lequel le spectateur et le critique n'opposent que de vagues significations «devenues mornes à l'aspect de ces fulgurations sourdes et inexprimables»¹. En ce sens, il ne resterait d'un Renoir, une fois sa peinture traversée, que la «joie cérébrale de faire craquer la toile» sous l'effet «d'un seul pétale rose fait d'une infinité de tons, d'un clitoris remplissant le tableau d'une multitude de petites touches de chair rose et bleue» (PL). Voilà *la leçon de Renoir*, telle que corrigée par la lecture de Lautréamont² : ça ira jusqu'au renoircissement presque complet de la période parisienne.

Regardez maintenant *le Glaïeul de flamme* ou *la Fleur safran* (1943), *Diaphragme rudimentaire* tout aussi justement intitulé *la Spirale* (1943), *les Lobes mères* (1949), en passant par l'effraction de *Viol aux confins de la matière* (1943) dans le mouvement renversé des *Parachutes végétaux* (1947) jusqu'à cette *Floraison massive* (1953) à partir de laquelle tout s'érupte et s'envole — scénographie de tableaux qui, succombant au «mal d'aurore»³ qui les ronge, procède de plus en plus par sidération, épuration, «bond simplificateur», à travers une réserve de temps dont elle dispose le frayage — si ce n'est, au passage, la frayeur qu'elle vous inspire — au moment de faire le point sur une décennie de recherches plastiques, de boucler un circuit (Montréal en direction de New York), d'être à jamais noué par l'effraction commise (*Refus global*) et à nouveau déporté *sans contrepartie* par cette perte de sens dans le vacillement des signes. Ce moment de halte dans la course — moment-charnière entre 1943 et 1953 — est entièrement occupé par la

nécessaire rédaction des *Projections libérantes* qui atténuent, non pas la portée, mais l'effet de scandale soulevé par le manifeste surrationnel. Projections, donc, qui mettent en scène Borduas aux prises avec le difficile rapport qu'il entretient avec la société et qui, de ce fait, se présentent plutôt comme une *invagination* de sa désespérante expérience, en exergue de laquelle Lautréamont servira, une dernière fois, de point d'appui pour saisir ce double mouvement de repos et de reprise, d'invagination et de projection : «Il est temps de serrer les freins à mon inspiration, et de m'arrêter, un instant, en route, comme quand on regarde le vagin d'une femme; il est bon d'examiner la carrière parcourue, et de s'élancer, ensuite, les membres reposés, d'un bond impétueux. Fournir une traite d'une seule haleine n'est pas facile; et les ailes se fatiguent beaucoup, dans un vol élevé, sans espérance et sans remords»⁴.

Floraison, nouaison, défloration, nodosité, nébuleuse, chute éclip-tique, entre lesquelles Borduas s'expose au tourbillon (*turbo*) pour se purger, physiquement et psychiquement, de la tourbe (*turba*) de ses préjugés par l'incessante exploration de l'art dans un univers en expansion.

Dans l'ordre de cette *transformation continuelle du détail*, il en va de même de Matisse comme de Renoir, de l'art chinois ou japonais : «Un autre peintre, que nous étudions donc comme ça, *par-dessus la clôture du jardin*, était Matisse (...). Ses piqués en sens inverse dans l'abondance des demi-teintes au strict minimum des traits fins» (PL, je souligne). Par le biais de Matisse, sa force d'attraction et de gesticulation dans la couleur en surpoint⁵ — et dont il faudra revenir plus loin sur l'effet — il s'agit, encore une fois, d'ouvrir une voie dans le champ de la peinture en suivant du doigt la grille de ses déterminations (espace, formes, couleurs, lumière) jamais résolues, et, par-dessus la clôture de ce jardin ainsi délimité, de se faufiler *de l'autre côté encore inabordé*.

Sur cette multiplicité des fonds et des moments culturels qu'il faut dépasser sans cependant les clore, Borduas engage et met en gage son enseignement dans le *jardin* de la peinture. Ou encore, du *jardin* à partir duquel la matière du sujet de la peinture se regarde et devient l'objet d'une mise en garde, Borduas fait revenir des corps de mémoire palpables pour saisir des points de convergence dans leur état de convexité et ainsi, les montrant pour les détourner, il tente d'affranchir ceux qui, sans plus de surveillance, prendront la route de l'expérimentation et assureront, seuls, la dure discipline de l'expérience.

Le jardin, l'enceinte de la terre-mère, qu'il faut cultiver en vase clos, support quadrillé de frontières, clôture (treillis ou mur) avec défense de sortir — *Fence and Defence* (1958) qu'il faudrait traduire par «fendre et défendre» — le paradis d'avant la tentation et la chute. Subjectivité porteuse des traces d'une anatomie perdue d'où la peinture commence là sa lente déclinaison, faisant surgir, par transfiguration, le lieu des signes : jardin sous neige ou avec sous-bois, suspendu ou marin,

frais ou froid, interdit et impénétrable — *oasis dans le désert*, avec l'Arbre de vie, au milieu, dont plus personne ne mangera du fruit de l'immortalité et, à la périphérie, l'Arbre de la science du bien et du mal qui, par cette division, inaugure ce terrible théâtre du corps au travail, dorénavant coupable, filé (vêtu, fardé, peint, etc.) et attaché aux objets qui le figurent. Épreuve initiatique aux signes cabalistiques ou retour d'anciens rêves éveillés dont la joie de peindre, par renvois des corps dans le visible passant par les reiais de la couleur, libère un instant de la peur de peindre : projection dans l'espace des traits de la mort toujours défigurée. *Depuis la tache originelle.*

Dans le *jardin* de Borduas, à la manière de cette encyclopédie chinoise de la peinture dont les enseignements délimitent *le Jardin grand comme un Grain de Moutarde*, rien ne pousse à l'extérieur qui ne s'enfonce en plongeant dans les couches sédimentaires. Tout se répand ou se pressure, se rompt ou change de place, se coupe ou se déterre, mais ne cesse jamais de proliférer. Quand il y a arrêts, c'est pour établir momentanément d'autres contacts, connections, repiquages. Micrologie botanique, horticulture à l'oriental : effets de pollinisation, nouaison, floraison, etc., mais, plus singulièrement encore, les fleurs ou les plantes se métamorphosent en rochers. S'il y a limites, elles n'ont pas de centre, ni assignation ni destination spécifiques, elles sont soufflées, indéfiniment composables *de seuil en seuil*. Toute borne, si elle ne s'effrite, se déplace au gré du geste qui la pose et la dépose. Tout point n'est qu'une trace éclatée, une éclaboussure qui souille, une tache qui fuit, une graine pulvérisée qui se multiplie. Borduas aurait pu écrire comme Huang Pin-hung : «Chaque point doit être une graine semée qui promet sans cesse de nouvelles éclosions»⁶. Et pourtant, il n'a jamais cessé d'employer de telles formules.

Il faudrait repérer, encore récapituler des points d'éclosion, quelques *tiquettes* — côté jardin.

Les postures de Borduas dans sa peinture — comme dans sa vie dont il *s'extirpe* pour peindre — ne sont faites que de poussées, délitescences, protubérances, variations, afin d'échapper à l'étouffement : les archaïsmes, le fumier, les préjugés, la tourbe, les frontières et, ajoutera-t-il «chaudement écoeuré», «l'atmosphère la plus maternelle». Expérience radicale et nomade en ceci qu'elle ne cesse d'interroger les *franges* du premier commencement dont il déporte les interférences. Renflement de racines qui refusent de se fixer ou plutôt tubercules⁷ d'un être qui, dans l'intensité de la vie qui afflue, s'agite et le déchire, se met à peindre à bras-le-corps, dans un mouvement oblique de tout le corps en accéléré⁸. Comme si son bras avait poussé hors-terre, alors que son poing tournoyait déjà de travers dans l'air⁹. Ce qui aura pour conséquence un double épanouissement (de l'être dans l'oeuvre, pour conserver les termes de Borduas) toujours en train d'être piqueté, remanié dans l'après-

coup. «La seule façon de permettre l'épanouissement des qualités matérielles d'une oeuvre est donc de favoriser l'épanouissement *des qualités natives de l'être, quelles qu'elles soient, dans n'importe quelle direction*; et ces qualités matérielles sont toujours au diapason de sa puissance d'être» (BP, je souligne). Au diapason de sa puissance d'être, celui-là donc qui, assumant toutes ses qualités natives, leurs prolongements et, pourquoi pas, leurs progénitures, prendra sa vie dans la chance de peindre et de jouer «avec ces matières-là» en n'ayant pas «de plus grand désir que *de les répandre à l'infini*» (*id.*, je souligne).

Entre le proche et le lointain qui s'échangent leurs places, comment ne pas comprendre que, dans cet itinéraire connecté de Borduas, les moments de *retour* (sur soi), toujours réversibles, le sont simultanément ou consécutivement au trajet qui les relance à l'infini. Ce qui veut dire, d'autre part, que, par le renversement des rapports entre le proche et le lointain, le «propre» et l'«étranger», à partir duquel s'inaugure le «retournement natal» — pour emprunter cette fois les formules à Hölderlin —, «le *libre* usage de ce qui nous est *propre* est ce qu'il y a de plus difficile». C'est-à-dire : difficile à *penser* que cette espèce de chose qu'est l'acuité d'une *tache* qui change continuellement de *propriété*¹⁰.

C'est ainsi que Borduas n'échappe jamais à sa nature. Seulement, pour aller au bout de sa nature, il en change souvent, suivant les connexions qui le rattachent aux êtres et aux choses, et, pour peindre sans discontinuer, entre ciel et terre où il occupe le juste milieu actif, séparateur et transformant, il la vomit dans la multiplicité de paysages pressés, écrasés, emportés qu'il fait tourner. Chaos hors-graines d'ensemble — exorbitant.

Il est tentant de présenter Borduas comme un *paysagiste*, un mixte entre la position des peintres bouddhistes et celle des peintres taoïstes¹¹. Cependant, il est préférable de voir en lui un *jardiniste*, non pas tellement qu'il dessine des jardins, mais fait pousser des pierres jardinées qui montrent des traces de *jardinage*, c'est-à-dire encore une fois des *taches* «qui se trouvent dans le diamant, et qui viennent ou de matières étrangères qui y sont infiltrées, ou de coups qui le fêlent» (terme de lapidaire, selon *Littre*)¹².

Dans la tache, donc, pointe quelque souvenir d'un jardin paradisiaque *qui fait défaut*, mais ne cesse de courir en silence — entre chaque reprise de peintures de plus en plus consistantes, massives même, saillantes — au point de faire retour, de supputer les chances d'un retour, à ce lieu qui l'a vu pousser et se détacher. Pris d'un léger mal du pays, tourné dans sa direction pour écrire une lettre qui l'expose au trouble, l'exil, marqué par la distance de ce «vieil océan» aux eaux amères et «symbole d'identité»¹³, réveille en lui l'angoisse : «Autant je recherchais le vertige des vagues l'été dernier, autant je crains *le beau jardin d'en face*. La nuit reprend ses droits parfois. Les angoisses du coeur cruellement accen-

tuées par la distance, et il est mauvais que cette distance soit un océan, en profitent traîtreusement» (QR).

Épiphanie du beau jardin d'en face dans la lumière du rêve qui le montre. Aux *Chants de Maldoror* se greffe cette autre lecture de Borduas, le *Chant des Chants* qui entame, entre l'épouse et l'époux, l'impossible dialogue qui les boucle : L'épouse : «Voilà qu'il se tient derrière notre mur. Il guette par la fenêtre, il épie par le treillis» (2,9). L'époux : «Elle est un jardin bien clos, ma soeur, ma fiancée, un jardin bien clos, une source scellée» (4,12). L'épouse : «Mon Bien-aimé a passé la main par le trou de la porte; et du coup mes entrailles ont frémi» (5,4).

Freud, entre l'élément d'un rêve et sa traduction, propose une interprétation des représentations symboliques sous la forme d'une topographie de l'appareil génital : «Nous avons déjà mentionné le *paysage*, en tant que représentation de l'appareil génital de la femme. *Montagne* et *rocher* sont des symboles du membre masculin, *jardin* est un symbole fréquent des organes génitaux de la femme»¹⁴. Voilà les quatre termes autour desquels, depuis le début, se tissent les entrelacs et les métamorphoses de la peinture de Borduas. Il ne manque encore que la *mer*.

Glissons cette hypothèse qu'il faudra un jour détailler : il y a, comme motif descriptif qui fait écran dans la production picturale de Borduas, un incessant rappel du *beau jardin de sa mère* qu'il transformera en un *jardin zen* aux rochers transposés. N'oublions pas qu'elle se prénomait Éva.

C'est ce jardin qu'il a peint — un après la *Jeune Fille au bouquet* ou le *Départ* — au premier plan dans *Synthèse d'un paysage de Saint-Hilaire* (1932) et dont les fleurs, en gros bouquets superposés comme des pierres polies, forment une haie ou plutôt une clôture et derrière laquelle il a représenté, non pas sa mère, mais sa *soeur*¹⁵. Au fond, se dresse la montagne.

La scène d'effraction du *Chant* se déplace encore. L'époux : «Unique est ma colombe, unique ma parfaite. Elle est l'unique de sa mère, la préférée de celle qui l'enfanta» (6,9). L'épouse : «Ah! que n'es-tu un frère, allaité au sein de ma mère! (...) Je te conduirais, je t'indrodirais dans la maison de ma mère, tu m'enseignerais!» (8, 1-2).

Traversée, donc, du jardin de la mère qui, par ce renversement paradisiaque, s'efface dans la peinture qu'elle suscite vers le désert qu'il est et dont Borduas fait la part du feu dans la nuit, la tache (la souillure), l'irrégularité de la vie, l'exil. Position qui commande de sa part un art de plus en plus sublime, épuré, cosmique, du simple (la tache) au double (blanc/noir). Voilà peut-être pourquoi Borduas occupe une place impossible à force de toucher du doigt la mère dans la peinture (rapport fond/couleur), au point où nous demeurons sourds et aveugles devant ses tableaux, sidérés, pétrifiés et de plus en plus muets devant le jardin

de la mer — cimetière marin — qui s'agite et remue en nous alors qu'il montre *l'autre bord*.

Toute une histoire de l'art est fascinée-captée par la *femme*¹⁶ : vierge ou mère à l'enfant, prostituée, odalisque, danseuse, statue de sel, méduses, femme-pierre, aérienne ou gravide (*gravida* : anagramme de la *Gradiva*), mise à nu de corps peints, tatoués, masqués, répétés, *mutisme évident de tout ce qui vous regarde du dessous de son fond coloré*, femme-enfant à l'éventail, avec baignade au clair de lune et déjeuner sur l'herbe, sans oublier toute la garde-robe et la galerie des portraits. Borduas s'y met aussi, se laisse enserrer par ce noeud-de-vipères : il encube la femme, puis, après l'avoir surréalisée, il lâche le fauve, non sans une pointe d'humour. Femme à la mandoline ou au bijou (indiscret), athénienne ou tahitienne, madone à la cantaloupe ou aux pamplemousses, nonne repentante ou pas, il est travaillé par elles : Marie, Gabrielle, Simone, Lulu, la bacchante, l'adolescente en fleurs. Éloa, Ève ou Lilith, la suite des Léda. *Toute île*¹⁷ par elles enchantée ouvre sur une falaise. Pour finir, il la repère géographiquement, la sculpte sur bois — phallographie avec sexe bouché¹⁸. Dorénavant elle sera partout, sans nom et sans modèle, transfigurée parmi la foule : «En votre ville il y a une jolie femme qui hante mes rares moments d'espoir. Au hasard de vos rencontres vous la verrez, sans doute, mais comme vous ne savez qui, dites à chacune un bonjour pour moi»¹⁹.

Mais une toile de Borduas retient plus particulièrement l'attention : *la Fustigée* (1946) qui ne serait que la *reprise* d'un tableau plus ancien, *Nu de dos* (1941), qu'il prend la peine de racheter à son propriétaire et, au lieu de le détruire comme ce fut si souvent le cas de la production de cette année-là, il la surcharge d'un dispositif coloré dont l'impact pulsionnel (sadique) disloque et le sens premier du tableau et le personnage féminin qui s'y tient²⁰. Les retouches d'un tableau à l'autre consistent en coups de pinceau, noirs, blancs et rouges, appliqués sur le dos nu d'une femme agenouillée. De dénudé et disponible qu'il était, le corps est maintenant saturé de signes, expressif, défiguré, *mais il résiste* sur les coups²¹, il ne tombe pas ni ne disparaît encore. Sous la grille des couleurs, il est seulement grillé, mis à vif, destitué à première vue comme corps plein. Mais cette subite lacération du corps de la femme par traits de couleurs se double d'une altération non équivoque de la figuration chez Borduas : *la Fustigée* est sa dernière toile figurative. Par ce geste excessif ou excédé, le changement de détail qui entraîne, comme le dirait Sade, «un dérangement si formel», Borduas opère une transmutation complète de sa peinture, prenant en charge cette radiation du corps labile dans la couleur pour la soumettre à un nouveau processus d'abstraction. Il est difficile de ne pas en passer par cette leçon générale de Matisse qui ouvre la grille chromatique sur son fond jusque-là refoulé : «Quand les moyens se sont tellement affinés, tellement amenuisés que



La Fustigée (1941-1946) :
«mutisme évident de tout ce qui vous regarde
du dessous de son fond coloré» (p. 47)

leur pouvoir d'exprimer s'épuise, il faut revenir aux principes essentiels qui ont formé le langage humain. Ce sont alors les principes qui « remontent », qui reprennent vie, qui vont donner la vie. Les tableaux qui sont des raffinements, des dégradations subtiles, des fondus sans énergie, appellent des beaux bleus, des beaux rouges, des beaux jaunes, *des matières qui remuent le fond sensuel des hommes*»²². Avec cette fustigation, cette correction qu'il inflige au dos de la représentation, Borduas émerge d'une impasse et, pour faire un malheureux jeu de mots, il s'*auto-matise*²³.

Une question reste cependant en suspens : qui Borduas fustige-t-il par la reprise de ce tableau?

Désormais, Borduas vit seul dans sa peinture, mais entouré de femmes qui en assurent l'irradiation²⁴.

À la sublimation ou à l'assomption de la femme-enfant de Breton²⁵, Borduas préfère la spontanéité joyeuse des dessins d'enfants. Le libre jeu des enfants — leur *finger painting* — lui fraye la voie de l'automatisme, l'écriture automatique n'étant que la conséquence théorique de leur opération : « Les enfants que je ne quitte plus de vue m'ouvrent toute large la porte du surréalisme, de l'écriture automatique. La plus parfaite condition de l'acte de peindre m'était enfin dévoilée » (PL). Ainsi donc, les dessins d'enfants lui révèlent non seulement la possibilité d'une nouvelle victoire de l'art sur lui-même, mais la condition même de son exercice, portant les marques d'un accord complet avec l'acte de peindre pour qui s'y annule, au point tel que la confirmation de cette spontanéité graphématique, de ce désordre calligraphique, a pour lui la portée d'un testament, toujours valide, même après sa mort : « Les dessins d'enfants... sont les seules confirmations que la route poursuivie mènera un jour à la victoire : fût-elle cent ans après ma mort. Tout le reste se présente comme des chimères, des illusions, de fols espoirs irréalisables » (PL). À l'époque où Borduas travaille avec les enfants et organise des expositions de leurs dessins, soit au début de 1940, c'est encore une fois leur libre jeu dans la montagne qui découvre par effraction les grottes de Lascaux. Comme l'écrit Bataille : « Dans le monde animal de la caverne de Lascaux, comme dans celui de toutes les cavernes peintes, nous sommes donc en présence d'un choix : c'est le monde animal que ces hommes avaient choisi comme objet d'un intérêt... qui tenait essentiellement au caractère qu'ils lui prêtaient et qu'ils ne prêtaient pas à l'homme de la même manière... mais en figurant ceux qu'ils tuaient, ils visaient encore autre chose que leur intérêt immédiat : ce qu'ils voulaient résoudre était la question lancinante de la mort »²⁶.

Voilà dans cette *caverne peinte* de Borduas, imbriquée aux murs de la caverne menaçante de Léonard²⁷ comme point d'arrivage — *en retour* — à cette enfance de l'art qui résonne encore dans celle de Cézanne²⁸, et où viennent battre les pulsations d'une analité retrouvée et à nouveau

éprouvée dans le geste de peindre en vue de cette transfiguration d'une animalité divine par-delà la mort : « nous poursuivons, comme le sauvage dans sa caverne, les bêtes non encore apprivoisées, et comme il exprimait pour la première fois non seulement l'un des aspects visibles du monde mais inconsciemment son état psychique, nous exprimons pour la première fois non seulement l'un des aspects visibles du monde mais aussi notre état psychique. Les mêmes fins, les mêmes moyens, toujours. Seuls les aspects changent comme lorsqu'on tourne autour d'un objet complexe » (TB).

Il n'y a pas de cesse à de telles fulgurations : « Nous sommes ainsi en pleine magie du mouvement et Dieu sait si les corps m'intéressent » (lettre à G. Corbeil, 18 juillet 1954).

Par un animato soutenu, Borduas empoigne des tas de corpuscules, animalcules, homoncules, tubercules, matricules, molécules, etc, en proie à leur déhiscence, afin d'y surprendre les états et les empires de la matière en gravitation nerveuse autour du « monde » qui, à son tour, *pass*e, par-dessus la clôture du jardin, à travers les brèches du mur de la peinture, et, dans les limites dangereuses où sa peinture le déborde, il se retrouve toujours du côté où l'effet de son aventure se prolonge au-delà de la mort qui ne peut plus rien.

« J'ignore tout de la vie si je crois tout connaître de la mort. J'ai été mort pendant des millénaires sans une sensation. N'est-ce pas assez pour tout savoir d'elle? Je ne vis que depuis un demi-siècle! »²⁹

Pour peindre cette violente étrangeté qu'est la vie.

1. Lautréamont, *op. cit.* p. 165.

2. Cette lecture, il faut encore l'aménager : « Renoir, quelle merveille et quelle leçon! » (PL), dans Lautréamont. Ainsi, entre la floraison (pollinisation, essaimage) et la défloraison où il suffit de « se contenter à la fin d'un bouquet, d'un torse de femme s'alourdissant d'année en année » (*idem*), il se produit là quelque chose qui, comme effet de peinture, va se *nouer* devant vous, *faire tache* et *poindre* à la lumière dans le vide, à savoir l'excroissance, la concrétion, le renflement subit d'un détail, par exemple *le dessin des doigts de la main d'une femme* dans un tableau de Renoir qui, si vous le suivez à la loupe (autre manière de faire noeud) avec la minutie de Borduas, fermera le *poing* en se levant comme un *point d'attache* projeté dans l'univers en vue de sa possession idéale : « Les doigts s'unifient jusqu'à devenir inséparables les uns des autres. Le dessin s'étale, se multiplie, pénètre profondément la matière colorée; le traitement s'assouplit, l'émoi d'une présence réelle est évidente. Le rappel au modèle n'est plus qu'une double communion d'une même et seule réalité transfigurée. Les doigts se soudent à la main, qui elle-même devient un volume spontanément ordonné dans l'ensemble, dont le poids lumineux ne réfère plus qu'à la certitude émotive de l'artiste. Certitude faite de l'accord de toutes les puissances de connaître dans un élan joyeux vers la possession de l'univers » (*idem*). De l'effleurement du clitoris par les

doigts — puisque en fait c'est de cela qu'il est question — il n'y a qu'un pas à la *défloration*, à ce qui — d'incision en excision — porte les marques d'une *transfixion* violente, au retournement (comme les doigts d'un gant) du corps d'une jeune fille qui, sens dessus dessous, subit du dedans au dehors l'évidence et la perte de tous ses organes immédiatement projetés dans la lumière. C'est ce que Lautréamont met en scène lorsque Maldoror — ce «pilleur d'épaves célestes» — «s'apprête, sans pâlir, à fouiller courageusement le vagin de la malheureuse enfant. De ce trou élargi, il retire successivement les organes intérieurs; les boyaux, les poumons, le foie et enfin le coeur lui-même sont arrachés de leurs fondements et entraînés à la lumière du jour, par l'ouverture épouvantable» (*op. cit.*, p. 187-188). L'écriture, la peinture opèrent toujours par *transfixion* — qu'il faudrait maintenant noter ainsi : *transfiction*, à la manière de Ph. Sollers qui, à propos de Lautréamont, parlait de «transférance» — dont le viol, par exemple, à cause de sa rapidité d'exécution et de sa force d'effraction, ouvre la voie aux «fictions célestes» de Lautréamont ou, à l'enseigne de Renoir, aux confins de la matière cosmique de Borduas, toujours en fonction d'une purgation ou d'une épuration maximales de l'émotion dans l'effroi.

3. Encore une fois, il ne s'agit pas tant d'une allusion directe de Borduas à Lautréamont comme dans les gouaches de 1942 : *Abstraction 1* ou *la Machine à coudre*, *Abstraction 5* ou *Combat de Maldoror et de l'aigle*, mais de voir et d'entendre comment une écriture particulière se dissout dans la peinture, non pas tant une «idée littéraire» que sa *transposition* effective (comme Borduas le disait à Maurice Gagnon, justement à propos des gouaches). En ce sens, Fr.-M. Gagnon a tout à fait raison d'insister, à propos de la période mont-réalaise, sur l'exploration de certaines «zones du mal» (*op. cit.*, p. 156) en quête de lumière. À travers une animalisation, une végétalisation et une minéralisation — cette progression est même perceptible dans les tableaux — tout à fait matérielles, non seulement métamorphosées, mais de plus en plus *métamorphosées*, Borduas poursuit à la limite du rêve et du deuil un intense travail d'élévation (*elatio* : emportement et élévation, mais aussi enterrement; *elatus* : quelque chose de relevé et de sublime), bordé et débordé par une peinture *en mal de lumière* dans un espace encore nébuleux mais spirographique et que la couleur, à la suite de Cézanne rencontrant Mondrian, doit dégager. À cette peinture «en lumière», Borduas opposera quelques années plus tard une peinture toute «en espace», dans la ligne de celle de New York.
4. Lautréamont, *op. cit.*, p. 171-172. Il y aurait lieu, en tenant compte de l'effraction que constituent, à la même époque, la rédaction et la retombée de *Refus global*, de poursuivre plus avant cette citation de Lautréamont quant à l'attaque dont Borduas deviendra la victime : «Tant pis, si quelque ombre furtive, excitée par le but louable de venger l'humanité, injustement attaquée par moi, ouvre subrepticement la porte de ma chambre; en frôlant la muraille comme l'aile d'un goéland, et enfonce un poignard, dans les côtes du pilleur d'épaves célestes.»
5. Ailleurs, il s'écriera : «Il fallait déjà des sens et un esprit joliment aérés pour faire un seul Matisse» (lettre à Gilles Corbeil, 5 mars 1955).
6. Cité par Fr. Cheng dans son livre *Vide et plein, Le langage pictural chinois* (Seuil, 1979) et auquel j'emprunte également cette citation de Shih-t'ao, le peintre des *Dix mille éclaboussures* : «Il reste encore deux points jamais révélés : le point sans Ciel ni Terre qui tombe, fulgurant, en un éclair; le point lumineux, invisible, chargé de mystère au sein de mille rochers et de dix

mille grottes. Ah, la vraie Règle n'a point d'Orient fixe; les points se forment au gré du Souffle.»

7. Regardez ces taches de soleil dans la nuit — par exemple, *Tubercules à barbi-ches* (1950) ou *Plante généreuse* (1954) : ombilics (de Vénus) ou téguments détachés de leur funicule.
8. Dans la tache, il y a accélération du rythme cardiaque, une *tachycardie*. Ailleurs, en ce qui concerne le dépassement de l'écriture automatique, j'ai suggéré d'appeler *tachygraphie* cette accélération du rythme des battements de l'écriture chez Cl. Gauvreau.
9. Rappel : «Non, je ne crois pas qu'on puisse jamais perdre ses racines. Pour moi un être est authentique s'il est bien à un endroit et s'il est enraciné à cette place et s'il a poussé. Mais pour pousser, il faut quand même avoir l'esprit en dehors de la terre où on est né. Si on est enraciné par dessus la tête, on étouffe... Mais je reste très profondément canadien» (BP). Dans la suite de cet entretien qui date de 1955, Borduas dresse la carte des lieux de peinture (Montréal, New York, Paris, Tokyo) qu'il va marquer de ses points de sortie.
10. Il faudrait peut-être suivre Lacan («Du regard comme objet petit *a*», *Le Séminaire*, livre XI, Seuil, 1973) lorsqu'il isole, comme écran, la fonction de la tache dans l'ambiguïté du regard, faisant de l'être — en n'importe quel point du spectacle du monde — un être regardé, et par laquelle vous êtes déjà *quelque chose* dans le tableau avant même de le voir.
11. En ce sens que «les bouddhistes se sont beaucoup penchés sur le problème des désirs humains (*jen-yü*)» alors que les taoïstes «désirent avant tout se conformer au mouvement de la nature et du cosmos, ils parlent du coeur ou de l'esprit humain (*jen-hsin*)» (Fr., Cheng, *op. cit.*, p. 33).
12. Étymologiquement, *gard* (en langue francique) a le sens de «piquant» et «aiguillon».
13. Cf. strophe IX du premier chant des *Chants de Maldoror*.
14. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, «Petite Bibliothèque Payot», p. 143.
15. Pour ces détails, Cf. Fr.-Marc Gagnon, *op. cit.* p. 48-49.
16. Balzac a très bien mis en scène cette vaudevillesque affaire du pied d'une femme qui émerge d'un amas de couleurs dans *le Chef-d'oeuvre inconnu*.
17. L'île (en chinois : *tao*) est une montagne dont la pointe émerge de la mer.
18. Il s'agit d'une dizaine de petites sculptures, figurines sur bois, dont huit d'entre elles portent le nom d'un pays, une seule celui d'un continent, la dernière s'intitulant *la Religieuse*. Cependant, d'après certaines notes retrouvées, il semblerait que Borduas leur ait donné, avant cette désignation géographique, un premier titre se rapportant beaucoup plus au *territoire* de la femme : *le Cas féminin*, *les Deux Seins haut perchés*, *Construction érotique* et *Petite paysanne au pied d'âne*. Il est donc possible de penser que *la Religieuse*, sans être une exception par rapport aux noms géographiques (il s'agirait plutôt d'un oubli de nom), se rapporte tout simplement à la titraison initiale. Tou-

jours est-il que c'est à propos de cette dernière sculpture que Fr.-Marc Gagnon remarque timidement sa portée sexuelle. «Détail *incongru* : une cheville lui bouche le sexe. Des évocations assez *crues* du même genre se rencontrent dans d'autres sculptures» (op. cit., p. 304). Il faut encore relever certains aspects de sa lecture des sculptures, concernant justement cette double titraison — l'immotivation du titre géographique sur le titre érotique. Bien qu'il conçoive la «logique interne» des noms de lieux, il la trouve «somme toute un peu passe-partout» (il est vrai que lui seul détient la clé de la chose) et surtout «bien adventice» par rapport aux oeuvres (mais Borduas, justement est toujours adventice, il ne cesse d'introduire, au sens fort de ce mot, dans une nouvelle contrée, il est une mauvaise pousse). Poursuivant sa description, il range d'un côté celles qui ont un caractère sexuel bien marqué et les autres devant lesquelles il se demande «s'il ne faudrait pas aussi y voir quelques allusions sexuelles cachées». Mais, tout de suite après, il ajoute sans plus que la titraison géographique devient «un moyen de masquer des contenus érotiques», précisant : «On aura tôt fait de les révéler aux connaisseurs!» (lesquels? Gagnon a dû juger qu'il n'y en avait pas suffisamment puisqu'il n'en révèle mot). Enfin, pour conclure, même s'il reconnaît que Borduas a toujours pratiqué le double titre, il fournit sa dernière explication qui est aussi une extrême justification du geste (pratiquement infantile) de Borduas : «Cela s'imposait peut-être d'autant plus que, s'aventurant sur le terrain neuf de l'objet en trois dimensions, il l'avait d'abord expérimenté *comme un objet sexuel, phallique même*. Il aspirait sans doute à dépasser cet archétype, d'où les titres géographiques finalement retenus.» Ainsi, pour Gagnon, il y a trop ou trop peu d'allusions sexuelles, de sorte que finalement c'est lui qui est dérouter. Chaque nom doit donc recevoir *sa chose*, sous peine d'être adventice et que, proliférant, plus personne ne s'y retrouve (les connaisseurs!). Enfin, il fait de la sculpture de Borduas une masturbation, comme O. Leduc sentait la peinture automatiste comme une éjaculation. Quand il condense au maximum, il produit du symptôme, incapable de «voir» seulement ce qu'il en est du désir du lieu de l'Autre dans les déplacements de Borduas entre les *bornes* qu'il érige en les découpant dans le bois (Freud : «La matière dont une chose est faite est comme son apport maternel. C'est donc cette vieille conception qui se perpétue dans l'usage symbolique de *bois* pour *femme, mère*»).

Il est vrai, cependant, que Fr.-M. Gagnon écrit ce livre monumental («Biographie critique et analyse de l'oeuvre») sur Borduas — et il faut bien le dire, c'est le plus intelligent qui ait été écrit jusqu'ici sur Borduas — en fonction de sa «propre psychanalyse» (comme il le dit dans son avant-propos) et que, cherchant sa méthode d'analyse du côté de Lévi-Strauss (Freud n'est nommé qu'une fois et dans son rapport à Breton), il se trouve aussitôt aux prises avec une structure de la parenté qu'il entend battre en lui, venant recouvrir ou colmater la rupture, survenue trente ans plus tôt, entre Maurice Gagnon — son père — et Borduas qui a, d'autre part, si bien peint le portrait de sa mère (*Portrait de Madame G.*, 1941), d'où la double dédicace de son livre, de sorte que le détail sexuel qui le frappe lui semble toujours «incongru» (déplacé, justement!) et ne relève que d'un «archétype» — côté jungien — qui n'a de sens que par rapport au symbole (plein?) qu'il recèle, archétype que Borduas aurait lui-même dépassé en ne retenant finalement que le *nom* géographique. Il faudrait, au contraire, analyser cette négation au travail, ce *non* qu'exposent les sculptures en appel d'un autre lieu qu'elles nomment dans leur déplacement (point, repère, lieu) et que *la Religieuse* comme exception dans l'ensemble, comme oublié ou non-rencontre du nom et du corps, vient relancer du côté de son sexe bouché. A partir duquel il n'y a pas lieu de se défilier — sans en mettre un coin à Borduas.

19. Lettre à Cl. Gauvreau, 15 mai 1954, parue dans *l'Autorité*, 22 mai 1954.
20. Le lien entre les deux tableaux a été établi par Fr.-M. Gagnon (*op. cit.*, p. 185). Il est cependant impossible de le suivre sur l'interprétation qu'il en donne.
21. Au point tel que certains ont cru qu'il était habillé (d'un maillot de bain rayé). Comme quoi on n'arrête pas de retrouver un corps, même si le décor tourne.
22. Matisse à Tériade, *le Minotaure*, 1926.
23. C'est plus qu'un jeu de mots. Borduas repeint *la Fustigée* au début de 1946 (le tableau sera montré à l'exposition-solo qu'il tient à l'auditorium Morgan). La première exposition automatiste aura lieu au mois d'avril.
24. Parmi d'autres, en particulier Martha Jackson, D.G. Seckler.
25. Cf. LCG, 25 sept. 1954, où il critique, à partir d'*Arcane 17*, le mythe de la femme-enfant que défend Cl. Gauvreau dans *Beauté baroque*.
26. «Le berceau de l'humanité», *Tel Quel*, 40, hiver 1970, p. 34.
27. «Poussé par le désir ardent, anxieux de voir l'abondance des formes variées et étranges que crée l'artificieuse nature, ayant cheminé sur une certaine distance entre les rocs surplombants, j'arrivai à l'orifice d'une grande caverne, et m'y arrêtai un moment, frappé de stupeur, car je ne m'étais pas douté de son existence (...). Après être resté ainsi un temps, deux émotions s'éveillaient soudain en moi : crainte et désir; crainte de la sombre caverne menaçante, désir de voir si elle recélait quelque merveille» (Léonard de Vinci, *les Carnets*, t. 2, Gallimard, 1942, p. 423).
28. Cézanne à Joachim Gasquet : «Quand je songe à ces premiers hommes qui ont gravé leurs rêves de chasse sous la voûte d'une caverne ou à ces bons chrétiens qui ont peint leur paradis à fresque sur la paroi des cimetières, qui se sont faits, qui se sont tout fait, leur métier, leur âme, leur impression. Être ainsi devant un paysage. En dégager la religion» (*Conversations avec Cézanne*, Éd. Macula, 1978, p. 114).
29. Lettre à Cl. Gauvreau, 25 novembre 1958. Toujours dans l'expectative, Borduas meurt en février 1960. Que serait un tableau de Borduas s'il avait pu poursuivre l'expérience pendant cent ans? Qui peut, aujourd'hui, répondre à une telle question, comme Borduas le faisait devant un tableau de Renoir?

5. *Du désir de prendre la mer (transitions).*

Borduas, après avoir fait scandale, fait aujourd'hui problème. D'où le fait que, périodiquement, son nom refait surface. Bien entendu, *par animadversion*. Nous ne lui avons pas encore tout à fait pardonné d'avoir secoué, par insurrection souterraine, nos peurs et notre sur-place bien confortable, d'avoir touché à ce noeud de la censure qui nous tient tous en haleine, c'est-à-dire *en haine*, en ce temps de conjuration-persécution dont nous refusons, encore maintenant, toute sortie et toute mutation, fussent-elles précaires. Il y a encore trop de frontières autour de Montréal¹. Et ce n'est pas parce que Borduas se trouve maintenant à demeure au Musée² par le hasard des transactions qui permet l'accumulation des tableaux, qu'il ne pointe plus devant nous «nos petites misères *entachées* d'archaïsme» (LCG). Face à cela, Borduas *reste* (du côté frontalier de l'inconscient où ça refoule) encore intolérable parce qu'étranger, et inutilisable malgré la récupération dont son *nom*³ (qui est aussi le «non» d'un certain manifeste, le refus de se compromettre) devient l'enjeu. D'où le rapatriement en cours, en ce temps de célébration et de gonflement d'une identité nationale qui aligne ses prêtres-noms : d'une part Lionel Groulx et Duplessis, d'autre part Borduas et Cl. Gauvreau, viennent tour à tour se bousculer sur une même scène indifférenciée dont la direction des consciences est assurée par le même ministère. Ce qui en dit long sur ceux qui tiennent à et entretiennent cette confusion des noms. Ce qui veut dire aussi que Borduas, somme toute, n'a jamais cessé d'être perçu à travers les lunettes de Lionel Groulx. Lunettes d'historien qui vous organisent, pour l'édification des générations futures, une biographie sans trou. Alors que toute la question concerne précisément ce trou laissé de plus en plus béant par le passage de Borduas parmi nous. Hololithe dont les retombées sont autant de blessures d'étoiles.

Pour Borduas, contrairement à l'attitude d'Ozias Leduc qui était toute acceptation, l'*accord* avec la société, avec toute communauté clanique ou nationale est impossible : «Non, pas question de nationalisme : je les ai tous en horreur. Je reste apolitique» (LCG). Ce *non* à toute commune mesure⁴ que vient souder le politique n'implique pas cependant qu'il n'y ait un certain espace-temps de réserve, une enclave délimitée, dont il soit possible de se reconnaître comme l'un des bords (ce qui ne veut pas dire : *l'un des leurs* ou «leurres») — gardant un oeil ouvert du côté où la naissance est advenue — à partir duquel passer son chemin du côté de l'autre qu'il faut approcher, cette fois sans limites. «De se reconnaître d'un pays (vaste, divers et un peu confus), d'un continent, d'un temps particulier (qui hélas s'allonge trop vite!) est autre chose. Voici les différentes étapes de cette reconnaissance qui dans d'autres conditions eut pu être simplifiée. 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, mystérieusement semblable à mes compatriotes) à New York, Nord-Américain depuis peu, de là, j'espère «posséder» la Terre entière» (LCG). Identité mobile qui se repère à chaque fois différente, toujours à distance, par l'effet d'une cartographie qui de façon continue se disloque. À faire le point des déplacements et des retournements, Borduas — vous l'aurez remarqué au passage — a toujours un pied en avance sur un continent nouveau en même temps qu'il a un cran de retard sur la reconnaissance de ce qu'il vient de franchir. Il en ira de même de sa peinture : tout pas en avant remet en question celui qu'il précède⁵.

Refus global pose un geste de séparation («en renonçant à la majorité, j'apprenais à renoncer à moi-même», BPN), un acte de dissidence à l'égard des pouvoirs non seulement politiques mais occultes⁶, passés ou à venir, de toute communauté, surtout autoritaire. La lecture de *Refus global* est encore d'une brûlante actualité, précisément en ces temps de martèlement des relations d'appartenance où l'on ne nous offre comme choix — avec notre entière complicité ou selon notre degré de compromission — qu'un *plus* ou *moins* d'extorsion de pouvoirs. Mais qui a lu *Refus global* dans ses coupes et ses prolongements? Bien entendu, ce court texte, très mal reçu dès sa sortie, a été depuis entièrement surréalisé, historisé, thématiqué, terrorisé, sémiotisé, à la suite d'un long séjour en purgatoire, mais il échappe encore à toute attitude d'enfermement : il ne prend pas date ni racines. Il n'est qu'une pierre angulaire, un coude placé dans le coin de nos préjugés, dans le recoin de notre inconscient à chacun, sous la tourbe de nos refoulements.

S'il est possible de considérer Borduas comme un écrivain, ce ne peut être que d'une manière restreinte — en ceci qu'il nous confronte à ce noeud de résistances, de peurs, de terreurs dont il sait la source dans le langage et ses calques (intention, utilité, instrument, intérêt) de communication. Savoir hors de raison, non pas tellement irrationnel que surrationnel, comme il dit. Cependant, si Borduas saisit avec acuité ce défaut de parole dans la langue, il y reste lui-même pris, il ne le parle pas autrement. Ce n'est que dans le coup de la peinture qu'il en pointe le drame — «accident de l'âme plutôt qu'un accident de la pâte colorée» (BPN) — le montrant dans la *syntaxe* d'une fiction engorgée de matières qui fait tache, en effet, comme déjection d'un corps en dérégulation. Et pour Borduas la peinture ne se définit que par *l'écriture d'une relation*, toujours nouvelle, plus libre, risquée, et l'histoire de la peinture comme la succession «des différentes relations imaginées jusqu'ici» (BPN).

Donc, si «le plaidoyer a choqué» comme il dit, c'est pour avoir porté, par cette irruption protestée, une parole à son point de rupture et brisé les liens d'une peur inouïe parce que tue. «Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utili-

taire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques. (...) Refus de se taire — faites de nous ce qu'il vous plaira, mais vous devez nous entendre» (RG). Pulsion mémorante d'un individu qui, affirmant par son refus «l'entière responsabilité de demain» (*id.*), fait symptôme, se fait virer. Voilà ce qui advient «chaque fois qu'un homme consent à être un homme neuf dans un temps nouveau» (*id.*) s'il fait remonter, sous les battements de l'espèce qui ne veut rien entendre, l'émergence du désir et le tourbillon d'une vérité tout aussi intenable qu'intolérable et dont il assure la cause et la divulgation au détriment de tout ce qui peut encore l'attacher au sein de cette société (famille, amitié, enseignement). Avant même de faire scandale⁷, *Refus global*, au niveau de l'appel qu'il lance en toute perte et de sa manifestation débordante dont la charge est irrecevable, porte déjà les marques d'une exclusion, d'un dévoiement certain qui accentuent la violence de sa dénonciation que solde le *règlement final des comptes* à l'endroit, cette fois, de ceux qui prétendent à la transformation du monde : «Les forces organisées de la société nous reprochent notre ardeur à l'ouvrage, le débordement⁸ de nos inquiétudes, nos excès comme une insulte à leur mollesse, à leur quiétude, à leur bon goût pour ce qui est de la vie»⁹.

Position souveraine de Borduas qui met en question, sous la forme d'un refus de servir ou d'être utile, le rôle de l'artiste dans une société clérico-fascisante (duplessiste) qui l'accueille que s'il se compromet, sans quoi elle le méconnaît, ou dans une société communiste dont il serait aussitôt rejeté comme décadent-réactionnaire. Cause entendue d'avance, c'est-à-dire rejetée. L'exclusion, c'est la sanction que croit imposer toute communauté sans réponse devant celui qui lui dévoile, par son «abstention coupable», ce dont elle ne veut rien entendre¹⁰.

Voilà ce qui arrive à un peintre quand il décide de prendre la plume au lieu de la spatule ou du couteau et qu'il oublie, un instant, la définition que Poussin proposait du peintre comme étant «celui qui fait profession des choses muettes». Inquiétante étrangeté que met en scène Matisse lorsqu'il écrit que celui «qui veut se donner à la peinture, doit commencer par se faire couper la langue». Se couper la langue pour voir ce qui se dessine dans la coupe de l'oeil : bouche cousue pour peindre, à partir de la voix des couleurs, le glissement du silence, pour laisser venir à la surface ce fond coloré qui vous effraye et vous laisse, à votre tour, ahuris et sans parole. Et c'est dans ce silence, d'autant plus bouleversant qu'il est provocant, d'où surgit subitement le fond des choses, *que la peinture tient parole*. Et c'est là, dans l'éblouissement de ce qu'elle montre au regard qu'elle dépose, qu'un peintre entretient un certain rapport possible à la parole qui, comme dans le rêve, le prend en défaut. De sorte que la peinture, dans l'éclair de la mise à nu qu'elle expose, n'est pensable que par le biais d'un discours qui, en retour, le porte, mais ce mouvement est interminable¹¹.

Comment ne pas comprendre que Borduas, comme moment d'une expérience fondamentalement singulière, fait *exception*?

Toujours est-il que pour avoir refusé de s'adonner entièrement à la peinture, pour avoir gardé ce «morceau de viande entre les dents» (Artaud) à cause d'un dissentiment à l'égard de la communauté¹², pour avoir tenté de dire par la bande l'espèce de chose, infigurable parce qu'impossible, que sa peinture approchait dans le désir d'un espace sans frontière, mais dont il n'appréhende cependant que les boucles et le débordement dans une cartographie du lieu, toujours est-il donc que Borduas est condamné à sillonner le monde, à éprouver le défaut et le manque de sa langue, au lieu de rester bien assis devant sa montagne pour l'aquareller¹³.

Refus global tient donc de l'*acte*, d'un acte risqué et toujours actuel, non pas engagé mais *engageant* la posture d'un sujet parlant dans le monde en vue de sa dissolution vertigineuse, atomique, planétaire, cosmique. Mais de ce que Borduas a pu dire, penser ou tenter d'écrire, seul le dispositif de sa peinture l'effectue : *désespérante expérience* de qui se heurte au mur du son, du sens, de la couleur, et du silence qui s'ensuit. Pierre angulaire, toute noire, qui borde le chemin parcouru : pierre tombale aussi, qui recèle les étapes d'un vivant.

L'effet Borduas, plus que le déplacement, c'est le dévoiement à quoi la *tache* est en proie, émergeant d'une talle de signes attachés et ramifiés d'où elle s'exclut, mais qui, à se durcir au contact de l'air, fait *bloc* — tronc coupé qui dérive et à travers lequel elle fait retour comme en sa nappe par une infinité d'anfractuosités où elle se liquide jusqu'à se confondre avec le chatoiement ou l'écume de la mer. Tout cela forme le support dont Borduas est l'angle qui ouvre, dans le sillage de son nom, la peinture à un lieu autre. *Point d'ancrage* à partir duquel les autres tournent.

Ainsi Borduas se tient debout *au bord de la mer*. Ce qu'il convoite à l'horizon, c'est de prendre la mer; ce qui l'attire, c'est l'appel de la mer qui tend les écoutes du désir — là où il s'échoue de ne pas parvenir à la peindre. Avançons encore cette hypothèse : ce qui fait fond dans la peinture de Borduas, c'est la mer qui le borde de sublime : blanche, écumeuse, crémeuse, vierge, absolue, inviolable, inimitable. Il faut citer, à cet effet, cette longue invocation à la mer qui termine «Manières de goûter une oeuvre d'art», hymne ouvrant sur ce qui, de l'autre côté encore inabordable parce que toujours dévoyé, reste inconnu «dans son mystère infini». Une cure est ici nécessaire à l'*ex-stase*, à cette projection qui le met hors de lui au moment de voir :

«La nature nous invite, avec ses mille beautés indiscutable, à une désintoxication. Devant ses merveilles, oublions un moment notre mémoire surchargée. N'aimons plus, ne contemplons plus les choses qu'à leur endroit particulier. La mer nous attend. Rendons-nous sur la

grève. Là, graduellement, par la vue, prenons-en possession. De profondes résonnances s'éveilleront en nous. Nous l'aimerons, nous la contemplerons.

«Nous la contemplerons, non pour les beautés morales qu'elle pourra éveiller, car alors, ce ne serait plus la mer, mais la beauté de la morale que nous contemplerions. Ceci est autre chose. Ne la contemplons pas non plus pour les souvenirs poétiques qu'elle pourra nous rappeler, elle qui fut le prétexte de bien des chefs-d'œuvre de la poésie, car là encore la mer s'effacerait pour faire place à la beauté de ces souvenirs. Si réelles, si pures, si intenses que soient ces beautés, la mer n'y serait pour presque rien.

«Non, aimons, contemplons la mer pour elle-même, pour ses qualités objectives. Pour son immensité, pour sa mobilité, pour son rythme, pour son calme, pour sa colère, pour ses couleurs. Contemplons la mer pour sa beauté unique, inimitable. Un pêcheur, un navigateur, un touriste peuvent l'aimer ou la haïr pour bien d'autres raisons, mais aucun être humain ne peut la contempler pour autre chose que ce qu'elle est.»

Bien sûr, objectivement parlant, il y va d'une certaine bourde, d'une certaine bévue — et «il est en ces états, comme le dit Kafka dans ses *Contemplations*, significatif de se frotter le sourcil» — à avouer comme ça qu'il n'y a à tout prendre rien d'autre à voir que la mer et que, en regard de la peinture (car il s'agit quand même d'un texte sur la peinture), cet instant d'extrême possession fait tourner de l'oeil. Vacillation, vertige, risque de qui supporte du regard la mer qui le dépose en s'ouvrant à lui, corps unique (immense, calme¹⁴) et multiple (mobile, rythmé, emporté, polychrome), d'autant plus désiré qu'il est inimitable.

Borduas, désirant prendre objectivement la mer pour ce qu'elle est en voulant la peindre sous les traits de ce qui ne peut être peint, est aux prises avec ce liséré, ce bord insensé : chaque fois qu'il succombe sous l'attrait, quelque chose tombe à côté, figé, glacé par la mer. Coup de foudre, naufrage dans *la mer de glace*¹⁵. Il ne voit plus ce qu'il peint quand il essaie de peindre ce qu'il voit. L'opération recommence — toujours en vue d'une si folle vérité. Infigurable, elle est en lui qui l'appelle de son nom. De cette traversée, les peintures restent le signe qu'elle est — *la tache aveugle* en ce point d'écoute du désir.

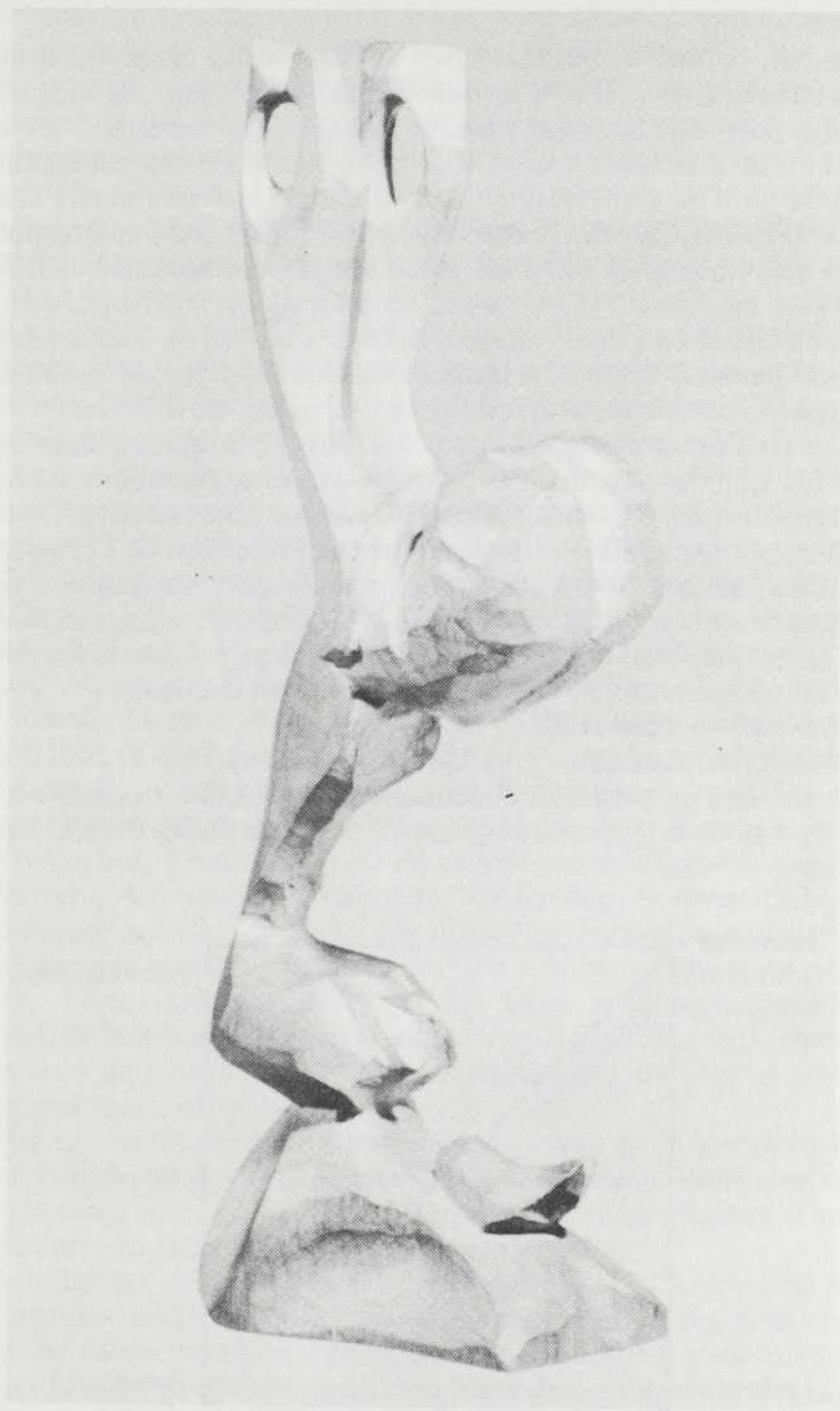
De ce fond qui fait subitement surface, surgit la verticalité de paysages dont la mer s'entoure en s'attachant et qui, par cette érosion continue du champ visuel, prolifèrent monstrueusement à travers les couleurs, le tout avec arbres, pierres, rochers, falaises, montagnes, châteaux, cathédrales, étoiles, planètes, etc., dont il ne reste que ruines : la ruine de ne pas en savoir plus de la mer, le risque de ne pas pouvoir la prendre pour ce qu'elle est — la mère qui va pétrifier Borduas dans sa peinture¹⁶.

Voyez-en le déploiement, sa détente turgide, à travers l'aquarium de *Sous la mer* (1945), tout aussi bien titré *l'Attente*, c'est-à-dire ce laps de temps mort et interminable qui génère l'angoisse, force l'attention, s'il ne provoque pas violemment l'attentat qui y met fin.

Ainsi, prendre la mer pour Borduas, c'est encore une fois tenter de sortir de l'autre côté, briser le cercle familial, vaincre les «petites misères entachées d'archaïsme», et, surtout, porter atteinte au corps enveloppant-étouffant de la mère pour le déchaîner¹⁷. Dans une lettre à F. Leduc, 22 octobre 1952, au moment où il se prépare à quitter Montréal pour New York alors que Leduc lui annonce de Paris son retour prochain à Montréal, il lui adresse ceci en guise de mise en garde : «Je viens de passer une dizaine de jours dans l'atmosphère la plus maternelle — *j'en suis chaudement écoeuré!* Est-ce indéfiniment indispensable? Faut-il y revenir? où trouver ces réponses sinon dans l'obéissance aux besoins impérieux.» Quelques lignes plus haut, il avait cependant fourni sa réponse : «Voilà peut-être le secret : Faire sienne toutes choses et consentir à n'être qu'un étranger à ces mêmes choses.» Ce détachement violent dans «le libre usage du propre» (Hölderlin), ce mouvement d'appropriation et de dessaisissement, cette sortie définitive qu'entrevoit Borduas s'annonce déjà, devient visible par le *biais* de la sculpture à laquelle il s'adonne marginalement et pour passer le temps au cours de l'hiver précédent.

En 1951, Borduas en arrive à cette torsion de corps en érection dans l'espace au point où ça s'enlève, c'est-à-dire se sculpte. Si, pour peindre, il se met à part, rêvant de prendre la mer en direction des îles chaudes, c'est en venant — par accident — à la sculpture¹⁸ qu'il dresse le foyer de noms autour duquel il veut tourner avant de s'éteindre. Malade, retenu au lit, de plus en plus abandonné à lui-même, il découpe, debout dans le bois (son père était menuisier), de menus corps sexués mais indécidables¹⁹ — matérialité du corps maternel qui s'érecte — certains dans la position de l'orant comme pour invoquer le ciel ou prendre leur élan et auxquels il donne des noms de lieux : *Canada, États-Unis, France, Angleterre, Japon, Grèce, Égypte, Afrique*. Invitation au voyage, circulation de désir *d'un lieu l'autre* pour en reconnaître l'espace et le trajet qui en repère l'objet du désir, mise à nu d'une cartographie pour l'instant imaginaire mais déjà jalonnée par ces bornes vertébrales en proie au corps qu'elles bouclent, sortes d'*hermai*²⁰ troublants qui se nouent dans la nuit pour la faire dériver entre chacun des points de la trajectoire à parcourir, transplantation en un autre lieu moins hostile et plus fertile; plus simplement et «plus exactement une série de *repiquages* autour du monde : deux ans à New York, deux ans à Londres et à Paris et le plus longtemps possible à Tokyo» (lettre à J.J. Sweeney, 6 novembre 1952)²¹.

Là s'annoncent les tribulations de Borduas, de l'ouest à l'est qui,



États-Unis (1951) :
«torsion de corps en érection dans l'espace au point
où ça s'enlève, c'est-à-dire se sculpte» (p. 60)

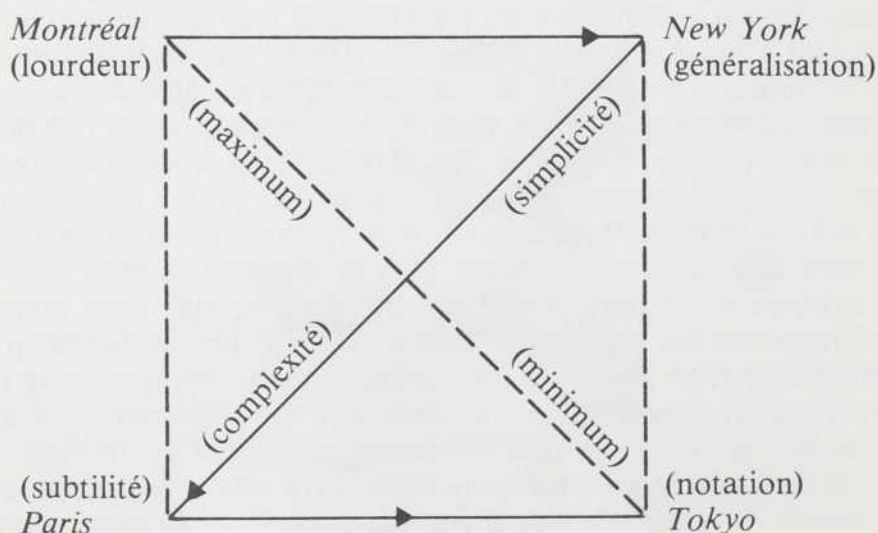
s'il ne l'atteint pas, traverse déjà par derrière le plan d'inscription de sa peinture.

En fait, ce qui l'intéresse, à partir de l'amorce de ces points de projection dans l'espace, c'est «*l'inconscient du lieu*», c'est-à-dire cet «état psychique propre au lieu où le travail s'opère» et qui «détermine le choix spontané des matériaux utilisables» pour une telle expérimentation. C'est ainsi qu'il lui apparaît que «Tokyo joue sur des minimums, Montréal utilise lourdement des maximums, New York procède par simplifications monumentales, Paris est toute subtilité complexité, et il faut bien le dire, morbidité» (TB). En fait, pour Borduas, il n'y a pas de fixation en un lieu électif, mais toujours altération du lieu où il advient pour se pointer jamais à sa place, seulement inadéquat — chaque «point géographique»²² devant s'ouvrir par circonvolutions sur l'univers : «Cet objet qu'est l'univers serait-il spiral?» (TB). Voilà qui explique assez bien le fait qu'il ne s'attarde pas en cours de route. Abandonnant Londres, il ne lui reste, à partir de Montréal comme point de départ («sans tremplin») sur lequel il ne reviendra plus et en direction de Tokyo qu'il n'atteindra pas, que New York et Paris comme ports de transit et lieux de transitions *d'une peinture l'autre*. D'où cette cartographie mobile (lieux, points, repères) qui, singulièrement, se dégage à partir des bonds qu'opèrent sa peinture en vue d'une clarification maximale :

Montréal — New York / Paris — Tokyo

(abstraction baroque) (bond simplificateur)

De cette mise en espace de l'inconscient du lieu, il est possible d'extraire, à partir de la trajectoire zigzagante et zébrée de Borduas, la surface du carré suivant²³



marquée par cette diagonale entre New York et Paris²⁴.

Mais entre New York et Paris, l'avenir reste *américain* : c'est la grande leçon de Borduas qu'il faudra un jour détailler, tout comme sa profession de foi en «notre unité ethnique» (canadienne)²⁵.

En résumé, la chose peinte de Borduas, ou l'expérience picturale de cette espèce de chose avec son geste plongeant ou vertical pour faire revenir du passé le bond animal de la trace qu'il déclenche ou de la tache où il advient, poursuit le déploiement d'inscriptions de plus en plus stratifiées qui ne se supportent que du recoupement des noms qu'elles repèrent en les déportant à nouveau ou qu'elles déforment en les déplaçant selon leurs conséquences ultimes. Et si cela était possible, il y aurait là, peut-être, à force de maintenir cette position ouverte à même l'explosion de l'espace dans la couleur (l'éblouissement de la lumière), une véritable *Entstellung* de la peinture — une autre façon de peindre, plus psychique, qui s'origine de ne plus savoir où elle va ni où elle finit.

Pénétrez dans la caverne peinte de Borduas, regardez les murs en écoutant leurs murmures. Tout passe, altéré, devient hétérogène, se décompose²⁶ : période archaïque, barbare étrusque, baroque, cosmique; dessins des cavernes, figures béotiennes, peau de bison²⁷, pieta et crucifixion, griffonnages, dessins d'enfants, automatismes, émissions séminales, idéogrammes, murailles de peinture; déclinaison des noms de Cézanne, Mondrian, Pollock, à travers le dévoiement de ceux de Léonard, Renoir, Matisse, Miró, Klee, Kline²⁸. En somme, vous avez là à peu près tout ce qui fait tache et se détache — *en s'excrémant* (comme dirait Artaud) : «La moindre petite crotte de chien sur le trottoir a mille fois plus de sens que toutes ces vieilles chimères» de la Renaissance (lettre à G. Corbeil, 5 mars 1955). C'est ce qu'il appelle prendre «un bain dans le réel». Ajoutez-y la division de l'espace dans sa réversibilité non regardable (c'est-à-dire comment elle se produit *de biais ou de travers*) et vous obtiendrez la série des noirs et des blancs où la couleur saute avec la lumière : leucographie doublée par des blocs mélanogrammatiques, avec pierres blanches (*omphaloi*) sur pierres noires (*bétyles*), chacune faisant trou de l'autre; inscriptions sidérolithiques de plus en plus illisibles, pratiquement inintelligibles.

Mettez côte-à-côte les «signes inintelligibles» de la grotte de Lascaux et *Symphonie en damier blanc* (1957) de Borduas. Vous vous trouverez à la fois devant un monde qui a irrémédiablement disparu et en face d'un autre en train de disparaître sous vos yeux.

Borduas est ce peintre étrangement inquiétant (*Unheimlich*) pour qui la peinture doit avoir pour but «de rendre familiers des objets troublants» au même titre que l'*analyse*, mais de manière plus spontanée dans une projection dévoilante du trou blanc de la mémoire qui se répète en silence :

«Les artistes des premiers siècles n'ont peint que des animaux, des bisons... enfin tous les animaux de la forêt. Ils leur apparaissaient com-

me des objets dangereux, des objets mystérieux, des objets troublants. J'entends par nous «rendre familiers des objets troublants», que ces animaux-là étaient pour eux des objets troublants. Comment le définir? Il y a toute une série de comportements humains qui nous échappent encore et qu'on étudie par l'analyse, qu'on étudie rationnellement par l'analyse et qui sont reproduits spontanément dans cette peinture contemporaine et qui se répètent et qui devront se répéter naturellement très longtemps pour nous les rendre familiers»(BP).

De Borduas, il ne reste que quelques enregistrements de sa voix au ton plutôt prédicatif. Cinq minutes d'un film muet tourné à son atelier de Paris par Robert Millet. Il parle, rit, gesticule un peu, mais vous ne l'entendez pas. Visage osseux au crâne dégarni sur un corps frêle, inquiet, comme retourné sur lui-même, à bout. Un tableau sur le chevalet. Vous le voyez penché sur ses outils : les nettoie-t-il ou va-t-il se mettre à peindre devant vous? Grande déception. À la fin, gros plan, Borduas vous regarde d'un sourire béat, très bouddhique²⁹. Séquence interminable. Un malaise vous prend.

«Or, tandis qu'il plongeait au coeur de cet abîme impénétrable, la nuque encore redressée, son nom se dessine là-haut comme un éclair avec d'immenses arabesques sur la pierre»³⁰.

Borduas s'assied sur la pierre. Il attend qu'elle se mette à chanter pour lui rendre son jugement :

Ne suis-je pas né trop tôt dans un pays trop jeune?

-
1. Qu'est-ce qui ne passe pas de l'autre côté? Des paroles, parce que nous avons peur de les échapper, de les perdre. Comme on dit, quand c'est entaché ça ne part pas. Borduas, lui, passe de l'autre côté, emportant avec lui sa peinture à ras-le-bord de laquelle se détache la tache qu'il perd de vue. Mais, justement, la peinture ne parle pas.
 2. À ceci près que Borduas n'est même pas une curiosité muséographique puisque la salle permanente du Musée d'art contemporain qui lui était consacrée est maintenant fermée, transformée en bureaux.
 3. Il n'y a qu'à écouter le malaise de ceux qui, recevant le Prix Borduas, se croient obligés de justifier leur rapport à Borduas, malgré ce qui les sépare de lui et quitte à falsifier au passage les petits faits divers.
 4. Et cette position d'écart concerne tout aussi bien l'acte de peindre quand il écrit (dans PL) en gros caractères : «NOUS QUITTIONS LA COMMUNE MESURE.»
 5. Question de recul qui n'a de chance d'introduire à de nouvelles formes qu'à mettre en jeu la frontière d'où elles ont surgi. «Les gouaches de 1942, que nous croyions surréalistes, n'étaient que cubistes. Il a fallu cinq ans pour le voir. Toutes les huiles de 43 à 53 que l'on jugea excessivement «modernes»

baignent dans une lumière et une foi antérieure au christianisme : similaire à l'art étrusque. Il a fallu émigrer à New York pour s'en rendre compte. Comment situer les toiles venues depuis? Devrais-je émigrer au Japon cette fois pour les réaliser?» (TB).

6. *Occultes* : de ceux qui figent de peur un groupe dans l'ignorance et la soumission à un ordre qu'aucun (autre) n'a formulé — «peur bleue — peur rouge — peur blanche : maillon de notre chaîne» (RG).
7. Le manifeste n'était pas encore sorti qu'on criait déjà au «dynamitage».
8. *Débordement* : voilà l'un des entrelacs jusqu'ici poursuivis. Borduas ne cadre plus avec l'ensemble, n'accroche plus au sens commun — qu'il soit de droite ou de gauche. Il se détache de son nom pour l'ouvrir au nom d'un groupe qui se disperse. Plus loin, il le signale : «Aujourd'hui un groupe existe aux *ramifications* profondes et courageuses; déjà elles *débordent les frontières*.» C'est comme *nom-père* de ce groupe qu'il écrit et signe le manifeste que les autres, dans le débord de ce non, endossent.
9. Acte de dissidence, a-t-il été dit, en ceci que Borduas met en cause le leurre dont se fonde toute autorité pour maintenir ensemble, par la peur, toutes ses adhésions. Il fustige et «les amis du régime» pour qui toute tentative de changement se présente sous la forme d'une menace, et «les amis de la Révolution», uniquement préoccupés d'un changement de classe qui concentrerait entre leurs mains un transfert de pouvoir «à long terme» et «un règlement de frais supplémentaires» (une plus-value) extorqués «sur le dos même du prolétariat». Entre les tenants de «notre maître le passé» à condition que rien ne bouge et les tenants de «notre maître l'avenir» à condition que d'autres paient le combustible du changement, le ton de Borduas est tranchant, incisif et exclusif, *il coupe les amarres*.
10. Borduas n'est pas dupe, il tend le fil de la culpabilité, mais il s'abstient de composer. Alors il joue la logique de l'exclusion, parce qu'il se sait de trop. Il en fait une question de vie ou de mort. De la première version de *Refus global*, il écrit à John Lyman que ce texte *engage* sa vie entière *sans échappatoire possible*. En somme, par ce texte, Borduas met en scène le défilé des ruptures, si pénibles soient-elles, devenues nécessaires afin de dissiper tout malentendu quant aux activités du groupe, aussi bien politiques qu'artistiques, en regard des communistes et du marché de l'art.
Les rapports entre les automatistes et les communistes, ceux autour du journal *Combat*, s'interrompent brusquement au début de 1947 à la suite d'un entretien de Borduas avec G. Hénault qui se termine par l'annonce de la prochaine exposition automatiste commanditée par le journal. Borduas à la fin n'aura pas voulu servir de caution à une idée politique qui s'arrête au seul changement de classe sans impliquer, du même coup, un «changement de civilisation, changement de désirs, changement d'espoir», ni servir une cause dont la formulation exige l'esprit disciplinaire et la soumission doctrinaire. Petite anecdote, personnellement rapportée par F. Leduc : Borduas s'est vu convoqué à une leçon de matérialisme par Fred Rose qui, considérant l'automatisme comme un «bas matérialisme» (Bataille), lui a servi la preuve empirique par le pudding — selon la formule d'Engels : «la preuve du pudding c'est qu'on le mange» — sauf qu'il s'agissait cette fois, pour les besoins de la démonstration, d'une pomme (aux couleurs plus locales) que Borduas a trouvée plutôt amère. Borduas, même s'il reconnaît au communisme une certaine volonté de lutte comme une fatalité écrasante, ne peut se résoudre à

endosser cette ligne historique providentielle, dernière, comme achèvement d'un temps linéaire, décadent, chrétien avec sa foi et ses cultes qui considèrent «les hommes et les choses de l'histoire dans l'angle amplificateur de la renommée qui leur prête des qualités inaccessibles à l'homme présent». D'où la riposte tragique de Borduas qui reconduit les communistes à leur *curée* : «Nous reconnaissons quand même qu'ils sont dans la lignée historique. Le salut ne pourra venir qu'après le plus grand excès de l'exploitation. *Ils seront cet excès.*» Adoptant une position nietzschéenne, Borduas défend un art souverain qui ne soit plus au service de l'éloge d'un art du passé qu'imposent les communistes (comme, du reste, les clérico-fascistes). Comment ne pas évoquer Bataille lorsqu'il écrit : «Du communisme, une sorte de personnage est banni, celui de l'écrivain ou de l'artiste souverain. Dans la société soviétique, l'écrivain ou l'artiste sont *au service* de dirigeants qui ne sont souverains, comme je l'ai dit, que dans le renoncement à la souveraineté» (*Oeuvres complètes*, t. VIII, Gallimard, 1976, p. 439). Renvoyant dos à dos les clérico-fascistes et les communistes, mais sans les neutraliser, Borduas sait exactement le risque qu'il encourt, mais s'il rédige *Refus global*, c'est pour lever toute forme de malentendus et poursuivre le plus sereinement possible les chances d'un art exploratoire.

11. «Le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. (...) Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe» (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 25).
12. Ce dissentiment à l'égard de la communauté se vit d'abord dans la recherche d'une alliance temporaire avec la foule des autres réprouvés de la société, comme l'indique le dernier paragraphe de *Refus global* : «D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération.» Les dernières lignes de *Projections libérantes* ne se terminent pas autrement. Si quelques années plus tard Borduas atténue sa position : «Mon attitude serait sans doute aujourd'hui plus sereine envers la société; et, plus humble encore envers le destin de l'homme» (écrit au Musée d'Art moderne de New York, 1er avril 1953), c'est que, plus seul que jamais depuis les retombées du manifeste et la perte de son poste d'enseignement, il éprouvait le besoin d'une action d'autant plus généreuse qu'elle serait anonyme, revenu de l'illusion qu'il entretenait quant à une nouvelle «civilisation impatiente de naître» — l'égrégore de Mabille — et quant au groupe automatiste maintenant coagulé par de petits scandales de propagande et pris dans un prosélytisme conquérant qui en recouvrent le symptôme et où chacun des membres du groupe récupère l'intérêt de la part qu'il y a prise depuis la signature de *Refus global*. D'où, en 1951 déjà, la mise en garde toute paternelle qu'il leur adresse de sa retraite de Saint-Hilaire sous la forme d'une «Communication intime à mes chers amis» qu'il faudrait lire mot à mot pour saisir comment il débusque dans les liens de la bataille (toujours familiale) l'opportunisme, la demande d'amour et la question du transfert. Ce n'est que dans sa longue lettre à Cl. Gauvreau, novembre-décembre 1958, qu'il titre : «Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés», que Borduas proposera une synthèse de ce dissentiment et des espoirs qu'elle ouvre.

Sur cette question du dissentiment et de la dissidence, cf. l'important texte de Marcelin Pleynet, «De l'inégalité sexuelle» (*Tel Quel*, 76, été 1978), lorsqu'il écrit : «C'est dans la mesure où la dissidence se marque par rapport à un ou à des pouvoirs qu'elle est politique et c'est en cela qu'elle pose la question de la communauté. C'est dans la forme même où elle pose cette question qu'elle fait symptôme puisque inévitablement elle définit l'écart, le désaccord, la séparation de la communauté assise (de la communauté des assis) : le *dis-se-dere*. (...) Poètes, écrivains, artistes font chacun à leur manière dissidence et en conséquence provisoirement, plus ou moins provisoirement, symptôme. Ce qui reste sans doute plus difficile à apprécier c'est que si les symptômes peuvent parfois se ressembler il ne saurait y avoir de communauté de symptôme... de part et d'autre, je veux dire tout autant pour les artistes que pour les penseurs, cette illusion aura occupé beaucoup de vie et beaucoup de temps.»

13. Chaque fois que Borduas est amené ou appelé à écrire un texte, ne serait-ce qu'une lettre, un malaise le prend, ressentant même le fait d'écrire comme une humiliation (en partie dû à sa très faible scolarité). Maladresses perceptibles aussi dans ses tentatives pour s'assurer d'un vocabulaire critique. Mais il y a plus, l'exil ressenti dans la langue même : pour en avoir trop dit dans *Refus global*, pour avoir médité en l'ayant, de plus, mal dit (comme on le lui a fortement reproché), Borduas est forcé de se taire. Retiré à New York, malgré sa mauvaise connaissance de l'anglais qui le coupe quelque peu des peintres américains dont il se sent près, il se lie à Motherwell et Kline et participe à quelques-unes des discussions de la «table ronde». Paradoxalement, c'est à Paris qu'il est le plus retiré, se rendant subitement compte que «la France est une réalité étrangère au même titre que l'Espagne et l'Italie», que «la langue est un écueil pénible à franchir» et qu'en définitive il se sent plus étranger en France qu'aux États-Unis. C'est à Cl. Gauvreau, encore, juste avant d'aborder certains problèmes critiques qui lui tiennent à cœur, qu'il fera part de l'incessante vacillation de sa pensée : «Plus modestement (et inlassable) je vous écris depuis des semaines ma longue lettre sans en trouver l'expression juste. Aussitôt formulées, malicieuses, les pensées prennent une tournure inquiétante, une excessive généralisation où elles s'égarent.» Disons simplement que par ces pertes de connaissances qui l'égarent, mais dont il faut tenir compte, s'entend là le battement de sa peinture qui les découpe : paroles en souffrance qui trouvent là leur lieu d'inscription matérielle.
- Importance de la correspondance de Borduas, plus volumineuse lors de son séjour parisien où pour la première fois il se sent vraiment étranger, car elle permet de saisir à vif le drame qu'il traverse dans le bond sublime de sa peinture. Sa correspondance met toujours en rapport, même si cela tient d'un non-dit, le malaise qu'il ressent dans la langue avec le mal du pays — le mal de la mère, du jardin perdu de son enfance, de la montagne de Saint-Hilaire — dont le bruit de la mer ravive sans cesse le souvenir, l'amour qu'il lui porte à distance. «Les années *s'enfilent* [il y a là tout le dérapage d'un lapsus] douloureuses loin du pays : il est mauvais de vivre si longtemps en exil : fut-il volontaire. Pourtant c'est encore le mieux que je puisse faire. Ne suis-je pas né trop tôt dans un pays trop jeune?» (LCG). Freud : «On le dit parfois en plaisantant : *Liebe ist Heimweh* (l'amour est le mal du pays), et quand quelqu'un rêve d'une localité ou d'un paysage et pense en rêve : je connais cela, j'ai déjà été ici — l'interprétation est autorisée à remplacer ce lieu par les organes génitaux ou le corps de la mère» (*Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, coll. «Idées», 1933, p. 199). Pour sa ressemblance avec le paysage du Richelieu, Borduas tente infructueusement de s'établir en Suisse. Puis, dans l'impossibilité où il est de se rendre à Tokyo, il rêve tout éveillé, gardant

l'espoir d'un retour : «M'ennuyant des amis, du pays, de son climat, de ma montagne, il faudra bien y retourner un jour.» L'exil de Borduas : un lieu impossible, un lieu autre qui supplée à celui qu'il porte en lui.

14. Du grec *kauma* : d'une chaleur brûlante.
15. Kafka : «un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous». Mais, *la Mer de glace* est aussi un tableau de Caspar David Friedrich, autrefois intitulé *le Naufrage de «l'Espérance»* (ce qui est plus lautréamontien). Cette toile, vue une première fois à Paris lors de l'exposition de *La peinture allemande à l'époque du Romantisme* et dont le souvenir ne m'a plus quitté, surgissait du mur pour engouffrer le spectateur qui s'avavançait vers elle. Un an plus tard, au moment d'assembler les premiers matériaux pour ce travail sur Borduas, j'ai retrouvé cette *Mer de glace*, dépouillée de ses traits figuratifs, dans *la Bouée* (1956) de Borduas. Du même coup, l'ensemble des tableaux de Friedrich reprenait le devant de la scène pour se superposer au drame et à l'ascèse de Borduas : du côté de sa désespérante expérience dans sa contemplation d'une impossible issue. À travers Friedrich, Borduas pourrait être à la fois ce *Moine au bord de la mer* et ce *Voyageur au-dessus de la mer de nuages*. («Mer de nuages», dans la peinture chinoise cette fois, c'est un vide qui sépare et lie le Ciel et la Terre, la montagne et l'eau pour en récapituler le paysage). À titre d'indication, la revue *Minotaure*, que lisait Borduas, avait fait paraître en 1938 un article consacré à Friedrich.
16. De près, la mère — pendant l'absence de son fils passé une première fois de l'autre côté de la mer, en France, pour toucher à l'art sacré, mais où il «découvre les plaisirs de l'amour : Lulu et cie» (PL) — sa mère donc surveille de près l'inscription du nom sur un corps de peinture — par exemple le dessin d'une fontaine — d'où surgit nettement la signature du fils. Aussitôt elle le lui écrit, précisant que c'est du côté du père que ça s'est compté : «Tu sais mon Paul que ta fontaine est exposée... et ta signature est visible tandis que Raoul Viens... sa signature est cachée par un papier collé. Il n'est pas content. C'est lui qui a conté cela à ton père» (Éva Borduas à son fils, 2 mars 1930).
17. Entendons-nous bien cependant, Borduas a choisi lui-même de vivre érémitiquement *en exclu*: hors de toute autorité, autre que celle qu'il paye du nom-père de sa personne qui le fait *passer* en acte dans sa peinture.
18. Il est possible d'avancer que les tableaux de la période parisienne, en particulier les derniers (*Compositions*), font entrer la sculpture dans la peinture : au découpage dans le bois succède le travail de la pierre. En ce sens, Borduas s'approchait de l'art minimal.
19. Ainsi *Canada* se présente comme la turgescence de l'organe mâle, tête de gland, mais à titre d'hypothèse et en se référant à la double titraison dont il a été fait mention plus haut, il est possible d'y voir tout aussi bien *les Deux Seins haut perchés*, d'autant que cette sculpture porte à sa base deux orifices (anus, vagin) pouvant l'identifier à un corps de femme sans tête, Borduas jouant comme il le fait si souvent sur l'ambivalence sexuelle, ce qui dans la ressemblance diffère, le même dans l'autre qui sans jamais se rejoindre peuvent cependant se combiner.
20. *Hermai* de Hermès: «il guidait les voyageurs sur la route; son image se dressait aux carrefours sous la forme d'un pilier dont la partie supérieure seule

était façonnée en forme de buste humain, mais qui était doté d'organes virils très apparents» (Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, P.U.F., 1976). Fernand Leduc, dans une lettre à Borduas, 24 juin 1942, le désigne comme «cette lumière vigilante qui indique le chemin aux voyageurs».

21. Dans une lettre antérieure à F. Leduc, 20 juin 1952, Borduas n'envisageait alors que de demeurer deux ans à New York et Paris, un an à Londres et Tokyo, concluant à l'éventualité de son retour à Saint-Hilaire : «et retour à ma douce vallée, si, en cours de route, des charmes inconnus ne m'ont pas enchaîné à nouveau». Dans sa lettre de réponse, F. Leduc s'adressera à lui comme *au pèlerin qu'il est devenu*. Ainsi, entre sa lettre à Leduc et celle à Sweeney, les charmes inconnus du Japon semblent prendre des proportions inattendues.

22. Pour Borduas, le point géographique n'est pas un point fixe, mort, par exemple une ville à habiter, mais, par un effet de détachement, une trouée dans l'univers et, de ce fait, déjà un espace nouveau dont la tension du désir va éclater dans la peinture : «Je connais New York et New York pour moi est un point dans l'espace, sur la planète, qui est tout à fait ouvert au reste de l'univers. New York n'est pas une ville, c'est uniquement un point géographique qui est ouvert à l'univers, sur le monde. Paris est aussi un autre point géographique qui est ouvert sur le monde. Montréal c'est un point canadien. Il y a des frontières autour de Montréal» (BP). Donc, Montréal n'est pas un point géographique, ce qui lui fera dire que «les réponses canadiennes ne sont pas encore dans le cycle de la discussion mondiale» (TB). Pourquoi? Parce qu'il y a trop de frontières, de «sentimentalité», de chaleur familiale, d'attachement maternel, c'est-à-dire trop d'effusion et pas assez de fusion : «Les matériaux utilisés n'ont pas encore assez brûlé au feu de la lutte.»

23. Par cette mise en place des places, il est possible d'opposer et de combiner, de l'extérieur comme de l'intérieur, chaque point du carré à un autre. Par exemple : Montréal (lourdeur) / New York (généralisation), Paris (subtilité) / Tokyo (notation), Montréal (lourdeur) / Paris (subtilité), New York (généralisation) / Tokyo (notation), etc. Ou encore, de l'intérieur : Montréal (maximum) / Tokyo (minimum), New York (simplicité) / Paris (complexité).

24. En 1957, de Paris, Borduas précisera à nouveau le rapport actif, complexe, mais différentiel, entre New York et Paris, déterminant *l'entre-deux* de son aventure picturale : «Depuis cinq ou six ans, à New York, un mouvement, un changement, un mouvement vers un changement d'échelle s'est opéré. Les tableaux sont devenus de plus en plus grands, de plus en plus simples, comportant de moins en moins d'éléments. On a l'impression que la peinture de New York va vers des généralisations possibles; tandis que l'impression que l'on peut avoir de Paris, c'est qu'au contraire, ça va vers un art de plus en plus intime, de plus en plus personnel, de plus en plus psychique» (BP). La peinture de Borduas oscille entre cette généralisation (*l'accident objectif impersonnel* de Pollock) et cet état psychique (*l'accident psychique personnel* de Wols).

25. «Sur notre unité ethnique se fonde le premier article de ma foi en l'avenir. Sa découverte exigeant l'éloignement aurait suffi à justifier mon départ du pays. L'espoir maintenant est qu'un nombre accru atteignent à une conscience profonde du présent. Des accords imprévisibles sont attendus. Tant que les plus

doués n'iront pas au-delà de certains préjugés nous ne serons intéressants qu'entre nous» (LCG).

26. Cf. l'article «L'art primitif» de G. Bataille (*O.C.*, t. I, Gallimard, 1970) dans lequel il est question de l'*altération* des objets dans l'art primitif : du support à la figure qu'il expose, du trait à l'attrait dont la figure se soutient, mettant en rapport ce type d'altération avec la récente défiguration que produit l'art moderne : «D'autre part, un changement de sens contraire a eu lieu dans les arts figurés : ceux-ci ont présenté assez brusquement un processus de décomposition et de destruction qui n'a pas été beaucoup moins pénible à beaucoup de gens que ne le serait la vue de la décomposition et de la destruction du cadavre» (p. 253).
27. «Des peaux de bêtes qui conservent le sens des choses écrites sur elles» (Léonard de Vinci, *op. cit.*, p. 412). Certains ont vu dans les tableaux noir et blanc de Borduas des peaux de vache tendues. Pourquoi pas, si on sait encore lire le sens des choses.
28. Kline disait des tableaux de Borduas : «his vivid and fertile imagination found its floor in his plastically poetic canvases.»
29. Au film muettement parlant de Millet, il faudrait ajouter la description religieusement parlante qu'en fait Dorothy Gees Seckler : «in another time he might well have been a monk-artist» (*Arts Digest*, June 1, 1955, p. 8). Quant à Michel Camus, dans un article demeuré jusqu'ici inédit («Regard sur un peintre actuel»), il le décrit ainsi : «Borduas m'apparut simple et dangereux, souple et mystérieux comme un chat mais aussi comme un de ces chats divinisés par l'Égypte et dont le regard de sphinx jouent encore dans des espaces inconnus de nous.»
30. Franz Kafka, «Un rêve», *la Métamorphose*, Gallimard, coll. Folio, 1955, p. 172.

Ordalie

«Comme le sol lisse des cathédrales est à portée de langue!» (Kafka).

Pour son second séjour à Paris, Borduas devient Nord-Américain et, poursuivant ses repiquages, il sillonne l'Europe, les restes d'une civilisation méditerranéenne, sa déroute : France, Espagne, Italie avec leur Moyen-Âge, Renaissance, Catholicisme définitivement perdus pour lui, mais, à la suite d'un dérapage du côté de la Grèce, il retrouve un peu d'espoir, le soleil, l'éblouissement du paysage et, encore une fois, la mer «d'un calme inquiétant parcourue de frissons rapides à fleur de peau» (lettre à Michel Camus, 12 septembre 1959). La détente enfin, le temps d'écrire¹ après toutes ces années d'incertitudes, de retrouver le frisson d'une langue greffée aux difficultés d'une peinture en espace, de régler les derniers comptes — ce qui n'a pu encore être dit — en différant la mort qu'il sent déjà monter en lui par la «carcasse». Le voici devant des vestiges de pierres, le haut d'un temple à moitié caché et ramassé comme en une «gracieuse prière à la mer» (*id.*)².

Depuis longtemps la tache pour lui n'a plus d'attaches; avec elle, la lumière et la couleur ont sauté, même si parfois elles reviennent en sourdine. Couches d'écriture dans la peinture : les blancs rentrent sous les noirs ou vice versa. Une montagne, une île, des rochers surgissent d'une mer laiteuse et létale pour y retourner au gré de la marée. Distorsions de planètes qui s'élèvent encore plus haut, tiennent en l'air ou s'écrasent; ou encore, répétition étalée de massifs déchiquetés : choc, chute, collision, explosion, *clinamen* de corps bousculés, suspendus ou en repos. «Époque des feux atomiques peu caressants!» (lettre à M. Camus, 5 août 1956). On ne sait plus d'où ça vient tellement ça demeure impénétrable. Disons : *inviolable*. «Ce séjour en Espagne me donne le goût de construire des murs, des terrasses, une montagne éternelle, toute ouverte sur la terre, éphémère comme l'amour qui ne dure qu'un siècle et à laquelle on mettrait le feu une fois devenue inutile» (au même, 16 septembre 1957)³. Après le retour d'Espagne dont il entend toujours «le bruit de la Mer» (LCG)⁴, commence alors le travail d'une lente calcination. Borduas brûle littéralement les dernières étapes. La maison passée au carbone devient tout aussi graphiteuse que les murs-terrasses de la montagne éternelle. Fureur d'une marée noire. À la fin il ne restera plus que le recouvrement du tableau par un entassement de pierres imbriquées. Vacuité colossale d'une cathédrale fissurée⁵, mur du silence qui, par évulsion, ne laisse entendre «que les possibilités d'un changement de sens» (lettre à M. Camus, 15 février 1957). Question d'appréhension à l'échelle cosmique, «au-delà du visuel» tout aussi bien que du langage, «où nous lançons nos émois, nos espoirs, nos certitudes» (lettre à Guy

Viau, 24 février 1957). Désespérante expérience d'un sujet toujours en expectation, en expiation depuis la nuit des temps, mais en dehors de toute torpeur religieuse et de toute terreur sacrée, sans interpellation parce que sans personne pour y répondre. Expérience souveraine mais tragique d'un sujet déchiré entre le monde qu'il capte et les cris qu'il émet dans la vacuité de ce monde : «L'orgueil se fait si grand. Pour être acceptable ne doit-il pas emprunter les symboles les plus humbles? ou alors tonitruer!» (lettre à M. Camus, 1er janvier 1957). Mise en place d'un espace singulièrement vertigineux par lequel advenir à un lieu habitable mais dont les places, toujours suspendues ou détachées, ne forment que le trajet qui relie le désir à l'objet de désir sans cesse reporté et déporté. Jalons-mires qui, s'ils remplissent leur fonction de faire tourner le corps dans le monde, ne réduisent en rien l'altérité du lieu. Pierre-phallus, pierre-témoin ou pierre tombale, le *bétyle*⁶ laisse filtrer, lapidairement, devant l'imposture de la mort, son *étrange mélanippée*. Transmutation du lieu que plus rien n'habite, sauf ce «bondinement du brûlé qui n'en a jamais fini d'expirer» (Cl. Gauvreau)⁷.

Regardez le mur diaphragme que forment *Composition 24* et *Composition 69* : un pan d'écriture, saturé, graphitique, fonce sur vous. Amoncellement de pierres dont il vous faut tenter de percer le mystère — si vous n'avez pas *peur du noir*, mais que rien n'ébranle.

«Tu dois percer le mur. Le percer n'est pas difficile, car il est fait de papier mince. La difficulté, c'est de ne pas te laisser tromper par le fait que sur le papier, il y a déjà une peinture excessivement trompeuse représentant comment tu perces le mur. De sorte que tu es tenté de dire : «Ne le percé-je pas continuellement?»⁸

La peinture conduit là au point de son obscurité que l'écriture voit. Rien n'ébranle le mur au pied duquel vous vous écroulez.

Seul le temps passe et c'est lui qui, vous traversant, produit cet effondrement.

Le temps des ruptures s'achève — tout y a passé, surtout les amis, sans aucune réconciliation possible. Plus rien à l'horizon que l'effritement de ce qui, par cette déprise du temps, a passé derrière le mur de la peinture. Borduas tient les comptes, mais ne se laisse pas troubler en cours de route. «Pourtant que de changements depuis cinq ou six ans. Notre cher M. Leduc n'est plus. J'ai aussi perdu ma mère. De bons amis sont devenus haineux. Des femmes exquis ont passé. Des multitudes d'horizons ont chaviré. J'adore rouler rapidement sur les routes d'Europe» (LCG). Hiérophanie spatiale, aucun horizon ne peut tenir le coup devant la levée de ce monde sans borne. «Me-ti recommandait de considérer l'espace comme la forme de la matière» (Brecht). Tout devient impersonnel, *abruptement zen*⁹ pour qui tente désespérément — par projection dans l'espace que troue l'événement — de se confronter aux quatre états de l'expérience qu'il n'atteint qu'au prix de sa dispersion: *sabi*

(l'état de solitude dans le dé-tachement), *wabi* (l'état de reconnaissance *De Natura Rerum*), *aware* (l'état de transition entre ce qui est laissé derrière soi et la démesure du vide), *yugen* (l'état de mystère qui résulte d'un tel passage à vide et dont l'événement reste insaisissable)¹⁰. Vous avez là une méthode de méditation dont le cheminement, réfracté de différence en différence, de corps à corps, se rapproche de celui de Borduas. Il faut en arriver à *peindre sans peindre* — à l'espacement de quelque chose pris de vertige devant le vide qui le somme — en cela très près de l'art qui préside à l'arrangement du jardin, *bonseki*, et qui consiste à faire «pousser des rochers»¹¹.

Du geste informel de la peinture à l'écriture qui en fait voir le dessous se déploie le lieu vide des signes que Borduas dessine, d'une main qui fuit à travers la vibration de traits à l'encre de Chine, sur vingt-et-un paquets de Gitanes. La calligraphie du trait mesure la nullité du sens.

«L'écriture est en somme, à sa manière, un *satori* : le *satori* (l'événement Zen) est un séisme plus ou moins fort (nullement solennel) qui fait vaciller la connaissance, le sujet : il opère un *vide de parole*. Et c'est aussi un vide de parole qui constitue l'écriture; c'est de ce vide que partent les traits dont le Zen, dans l'exemption de tout sens, écrit les jardins, les gestes, les maisons, les bouquets, les visages, la violence.»¹²

Très grande immanence de Borduas : il n'a jamais quitté le Japon, il a seulement oublié de s'y rendre.

Cependant la nécessité de peindre s'estompe si elle reste confinée à la subordination et à la production d'un objet au lieu que cet objet devienne lui-même par altération — à la limite du possible — le moment d'un tremblement et d'une perte, mettant à nu ce qui l'excède. «Il ne s'agit plus de s'isoler dans l'objet de notre amour, cathédrale ou femme, d'un univers ressenti hostile ou douloureux, mais à l'occasion de cet objet de rejoindre *la divine impersonnalité* — que nous dirions aujourd'hui — cosmique. Un temple grec s'ouvre sur la plaine et prend possession de l'horizon. Plaine et horizon deviennent joyeux. La cathédrale de Chartres s'isole de la terre qui semble pénible. Péguy pour la rejoindre de tout son sens fit le pèlerinage — à pied — de Paris à Chartres!... Merde!» (LCG). Femme ou cathédrale, objets confisqués à la connivence de leur utilité, la question n'est plus là, mais dans l'anéantissement de leur signes à même la densité de l'a-plat de leurs traits qui entame l'exigence de la peinture. Dans ce suspens de temps multiples pour cette traversée, le pèlerinage, pas plus que le retour au pays, n'a d'attrait, seule la destination jamais fixée réserve toutes les surprises¹³. Reste la manière de voyager dans la peinture : «Je veux saisir l'univers à la grecque, à la romaine, à l'américaine» (LCG). Court-circuit dans la boîte à culture avec un vide, vous l'aurez remarqué, du côté de l'euro-christianisme dont Borduas se libère pour en altérer les signes et occuper les hauts-lieux de sa décadence, et que les «Manières de goûter une oeu-

vre d'art», dès 1942, mettaient naïvement en scène comme *les mille et une nuits de la peinture* dont il s'était obliquement traversé : «Des milles manières de goûter une oeuvre d'art, *une seule* est absolue.» L'amour de la peinture : cette sorte de lévitation joyeuse et divine ouvrant, à hauteur de bras, l'univers «vers l'irrationnel d'une possession idéale» (LCG).

Dans ses dernières toiles, Borduas construit des murs sur des murs imbriqués, ou, si vous préférez, il fait revenir à la surface du tableau l'emplacement du mur qui fond sous les inscriptions¹⁴. Si ces dernières toiles — blanc sur fond noir ou noir sur fond blanc — ne sont pas complètement réversibles comme le suggèrent certains critiques, c'est qu'il ne s'agit pas tant de l'interchangéabilité des plans entre noirs et blancs — ce qui serait oublié que ces deux unités sont séparés par un espace vide qui engramme le mouvement et le cycle des transformations (particulièrement saisissables, par exemple, dans *Expansion rayonnante* (1956) — mais, en fonction de ce double-fond qui émerge en éclatant, *c'est le temps lui-même qui devient réversible*, qui advient dans ce changement de dimension et foisonne du creux de cet espace encore invisible où c'était — conjuguant en lui différentes temporalités aussitôt annulées¹⁵. C'est qu'on oublie de dire et de voir, du même coup, que Borduas est irrémédiablement perdu derrière le mur qui avance, qu'il ne revient plus devant le tableau, ni pour signer ou dater, ni pour titrer : «divine impersonnalité», transversalité en brèches de l'inconscient. Tout s'incorpore dans *la geste calligraphique*. Sa renommée lui est définitivement acquise.

Déshérence de Borduas, *désespérance* — c'est-à-dire errance d'un nom-père. Cathédrale défunte lézardée avec noeuds colonnes et piliers en bordure des tableaux — compositions sur compositions. Silence de plus en plus grave, graveleux. Cause perdue de l'espèce qui, en tourbillonnant, vient se fracasser sur ce mur du sens — *sans l'ombre d'un désespoir*.

Il ne reste plus que le chant de la pierre et son débord : «flot d'amour continu».

Borduas : toute une *paléolithographie*.

«La pierre voudrait se soustraire aux lois de la pesanteur» (Lautréamont).

Pierre lancée dans le jardin de la peinture et qui fait trou avant de rebondir jusqu'au frondeur et, du coup, le retranche¹⁶. Singulière aventure que celle de cette clarification ultime et libérante.

«Le vent de la liberté ne s'élève que sur le parvis des cathédrales (encore les cathédrales ne sont-elles qu'une mauvaise réplique des alignements de pierres)» (Bataille).

Paris, mai 1978

Montréal, novembre 1978 — mars 1979

1. Sur des problèmes canadiens et critiques dont il n'avait pu s'acquitter jusque là. À la mort de Borduas, une rumeur a circulé à l'effet qu'il aurait laissé un manuscrit, disparu par la suite. Il serait en effet surprenant que Borduas, insistant à ce point sur le fait qu'il se soit occupé d'écritures, ait tout condensé dans les dernières lettres à Cl. Gauvreau, comme certains le laissent entendre.
2. Borduas prend la peine de calligraphier en grec le nom du temple dont la vue le possède : ΠΟΣΕΙΔΩΝΕΙΟΝ. Or Poséidon, outre les attributs classiques qu'on lui connaît de régner sur la mer, est un constructeur de murs d'enceinte. Il est celui qui de son trident ébranle les rochers et dont le nom ne s'attache à aucune ville. Seule une île, l'Atlantide, face aux Colonnes d'Hercule, lui revient en partage. Il s'accouple à Clito qui habitait sur la montagne centrale de l'île autour de laquelle il érige un mur. De leur union naîtra Atlas. Aux cours de ses nombreuses liaisons (dont Méduse), il n'engendre que des monstres reconnus pour leurs excès.
3. Maison sur la montagne, ouverte sur le monde : mise en rapport de l'intérieur et de l'extérieur, de l'intérieur dans l'extérieur. Réciprocité, réversibilité et expérience du vide. À ce propos François Cheng note que, dans la tradition chinoise, une scène d'intérieur n'est pratiquement jamais fermée sur elle-même : « Tout intérieur s'ouvre vers l'extérieur et une habitation est vue à la fois du dedans et du dehors » (*op. cit.*, p. 64, note 1). Tout objet extérieur (montagne) n'est que la projection d'un espace intérieur (maison) qui, ouvert (dimension de vide), permet à tout sujet qui en fait l'expérience de posséder la terre entière (extériorité). *Maison blanche* : réminiscence de celle que Borduas a construite à Saint-Hilaire. En ce sens, il faut mettre en relation cette lettre à M. Camus avec celle qu'il adresse à Bernard Bernard quelques années plus tard (28 avril 1959) : « Dis-moi, serait-il possible de construire un atelier sur le Richelieu... avec une vieille et grande maison sombre au bord des deux rivières... Acheter tout ce coin et y construire des maisons... » Borduas, le posséidonien.
4. Juste avant cette évocation de la mer, il avait écrit d'une formule lapidaire : « Notre cher M. Leduc n'est plus. J'ai aussi *perdu ma mère.* »
5. Temple, cathédrale, maison ouverte sur le monde. À ce sujet, Michel Camus rapporte que : « Comparée à l'Acropole, la cathédrale chrétienne lui paraissait un bijou ciselé, disait-il, une oeuvre intime. L'Acropole répondait pour lui à l'aspiration « surhumaine » nietzschéenne, de l'homme » (cité par Fr.-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 463). Cf. dès 1949 *le Tombeau de la cathédrale défunte* et en 1951 *la Cathédrale enguirlandée* de Borduas. *Cathedral* (1947), c'est le titre d'une toile de Pollock, thème autour duquel il serait possible de faire miroiter l'écriture de Proust, Joyce et Bataille. L'art de Borduas autour du temple grec, de la cathédrale chrétienne, de la maison bouddhique, du bétyle sémitique : *un reste de religion.*
6. Bétyle (pierre noire) de *Bethel* : « Maison de Dieu » (cf. la vision de Jacob, *Genèse*, 28). Dieu, dans la bible, est souvent dit le « Rocher » ou le « Montagnard ». Avec la loi mosaïque, on assiste à une lutte constante entre ceux qui adorent des pierres figurées (idoles) et ceux qui vénèrent les lieux sacrés pour qui le Nom de Dieu, qui est aussi le Nom de Lieu où se trame l'Alliance, est infigurable (cf. *le Lévitique*, 26, 1). Cette lutte se retrouve dans la production picturale de Borduas : par exemple, en 1946, avec des tableaux comme *Jéroboam* ou *l'Autel aux idolâtres* dont la référence païenne se double sur le plan plastique d'une influence amérindienne, annonçant par ce retour à une

«foi antérieure au christianisme» (comme le disait Bordenas) la décadence et la fin du christianisme, alors que les tableaux de la période parisienne, au contraire, semblent revenir sur le bassin du christianisme pour habiter le silence de leurs lieux vacants et vides. Et Dieu n'est qu'un mot vide ou comme le rappelle quelque part Daniel Sibony que l'anagramme du mot *vide* : voilà bien l'intolérable à quoi toute expérience se mesure.

7. Comme «l'autel de feu» dans le *Catapatha Brâhmana* dont les nuits sont des «pierres de clôtures» et les jours des «briques». Maison blanche qui brûle au feu de la lutte. Leitmotiv de Bordenas : «Vivent ceux qui savent brûler!» — «Les matériaux utilisés n'ont pas encore assez brûlé au feu de la lutte.»
8. F. Kafka, *Préparatifs de nocce à la campagne*, Gallimard, coll. «Folio», 1957, p. 382.
9. «Le secret de ce style réside dans l'art de savoir équilibrer la forme avec le vide, et par-dessus tout, savoir lorsqu'on en a «dit» assez. Le Zen en effet se garde de venir troubler le choc esthétique, ou le choc du *satori*, par des détails complémentaires, par des explications, des pensées secondaires et des commentaires intellectuels. La figure si étroitement harmonisée avec l'espace vide donne l'impression de cette merveilleuse «Vacuité» d'où surgit soudain l'événement» (Alan Watts, *le Bouddhisme Zen*, Payot, «Petite bibliothèque Payot», 1969, p. 198).
10. *Ibid.*, p. 200-207. Il serait tentant de dire que chacun de ces quatre états correspond à l'une des quatre villes de la cartographie de Bordenas.
11. *Ibid.*, p. 214. Dans *l'Empire des signes* (Flammarion, coll. «Champs», 1970), Barthes le définit ainsi : «le jardin est une tapisserie minérale de menus volumes (pierres, traces du râteau sur le sable» (p. 145). À la page 102-103, il fournit une illustration d'un *bonseki* sur le sable duquel il a écrit la légende suivante : *Jardin Zen* : «Nulle fleur, nulle pas : Où est l'homme? Dans le transport des rochers, dans la trace du râteau, dans le travail de l'écriture.»
12. *Ibid.*, p. 10.
13. «Voyager, c'est être vivant, mais parvenir quelque part, c'est être mort» (Alan Watts, *op. cit.*, p. 216).
14. Motherwell : «Le champ d'expression naturel d'un peintre moderne, sur le plan social, est le plafond ou le mur. C'est une question de contact direct...» (1954).
15. *Homme neuf dans un temps nouveau*, disait-il dans *Refus global* en précisant : «Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coup redoublé de passé. Il suffit de dégager d'hier les nécessités d'aujourd'hui. Au meilleur demain ne sera que la conséquence imprévisible du présent.»
16. Comme à l'écoute d'un *haïku* : «Mais l'auditeur non japonais doit savoir qu'un bon *haïku* est un caillou lancé dans l'étang de l'esprit de celui qui écoute, faisant remonter des associations mentales des profondeurs de la mémoire. Il invite l'auditeur à participer plutôt qu'à le laisser muet d'admiration pendant que le poète disparaît de la scène» (Watts, *op. cit.*, p. 202-203).

distribution :
messageries littéraires des éditeurs réunis
6585, rue saint-denis
montréal, québec
h2s 2s1
279-8476

Maquette de couverture : Mario Leclerc

Photo de l'auteur : Nicole Bédard

Composition : Sogebi

Impression : Ginette Nault et Daniel Beaucaire



Paris — Métro Charonne — Mai 1978

Sous les couches successives de sept années de publicité brusquement retirées, surgissent du placard les affiches annonçant l'exposition *Borduas et les Automatistes*, tenue en octobre-novembre 1971 aux Galeries nationales du Grand Palais.

Rien ne se perd ni ne disparaît. Ainsi placé dans une certaine circonstance favorable, je n'aurai été que le témoin de passage de cette provisoire réapparition. Mais, au sortir de ce métro, commence justement pour moi cette étrange aventure qui ne finira plus.