

La peinture américaine et nous

François-Marc Gagnon

Volume 20, Number 81, Winter 1975–1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55053ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagnon, F.-M. (1975). La peinture américaine et nous. *Vie des arts*, 20(81), 54–56.

La peinture américaine et nous



1



2

Comment percevait-on la peinture américaine au Québec, il y a vingt à trente ans? L'attitude qu'on avait alors, en plus de nous révéler un aspect peu étudié de notre histoire de l'art, a-t-elle quelque rapport avec celle qu'on voit se dessiner de nos jours? Peut-on même espérer tirer pour le présent quelques leçons de cette histoire?

Partons d'un exemple — majeur il est vrai. L'attitude que Borduas avait en face de la peinture américaine, avant son installation prolongée à New-York, nous est connue par une lettre qu'il écrivait, en décembre 1946, à Joséphine Hambleton, critique d'art, attachée alors au Service d'Information du Canada et chargée de promouvoir la diffusion de l'art canadien à l'étranger, spécialement en Amérique latine. Joséphine Hambleton, confrontée à la peinture non-figurative de Borduas lors d'une visite à une exposition de la Société d'Art Contemporain, à la Dominion Gallery, s'interrogeait sur le sens de cette peinture nouvelle pour elle.

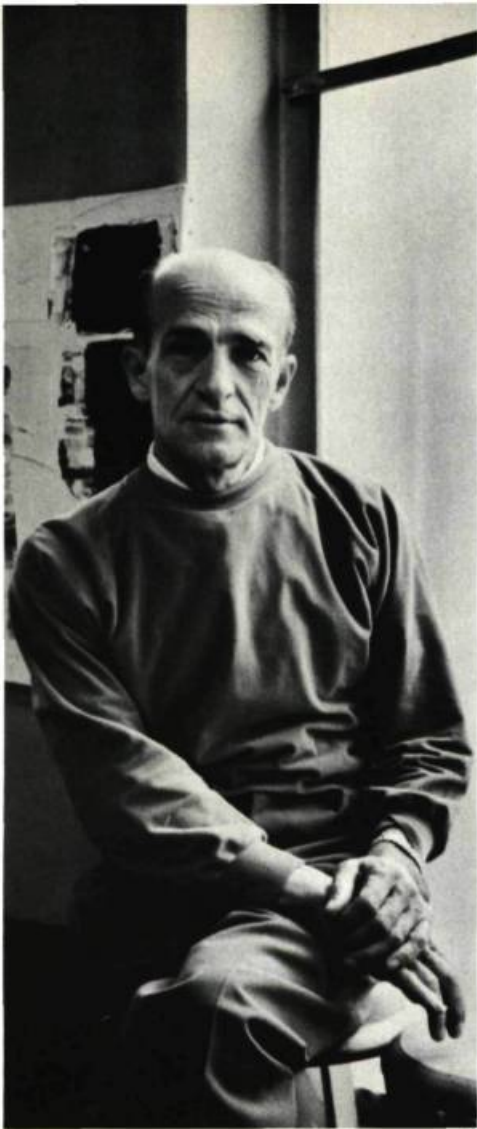
La peinture *pure*, l'esthétique *pure* qu'elle croyait déceler dans la production automatiste de Borduas revenait-elle à nier tout engagement politique ou social de la part de l'artiste? Comment situer, dès lors, les puissants travaux des fresquistes mexicains, épousant si directement la cause du peuple? Comment situer le réalisme social américain dénonçant dans des images immédiatement compréhensibles les excès du capitalisme? Comment même situer toutes les œuvres peintes durant la guerre pour dénoncer l'oppression nazie? N'avaient-elles pas un caractère révolutionnaire évident? Pourtant, l'art non-figuratif semblait bien aussi proposer une forme de radicalisme. Alors?

La réponse de Borduas peut surprendre. «Ce désir de voir dans l'art l'expression d'une anxiété d'ordre social immédiate, je la constate surtout (. . .) chez la plupart des intellectuels anglais à tendance socialisante. Je le constate aussi pour être plus particulier, chez Diego Rivera et à sa suite chez plusieurs peintres mexicains. Je constate aussi ce même désir dans les publications sur l'art pictural de la Russie et en général dans tout l'art américain.

Inutile de vous dire que jamais dans ces exemples je n'ai ressenti la fortifiante impression de jamais vu qui seul peut nous enrichir. Je considère toutes ces œuvres comme futiles, illusoire ou grossières. Et les prétentions de ses fabricants, indéfendables (. . .) Je n'ai aucun doute que la révolution plastique de l'école de Paris est le signe d'une révolution politique future que j'ignore.

J'aimerais mieux lire (il fait allusion à la lettre de J. Hambleton) «les canadiens français expriment dans la peinture abstraite un nationalisme ardent»; j'aimerais mieux lire «un humanisme ardent», nationalisme étant habituellement employé dans le sens politique.»

Déclaration étonnante, mais très caractéristique de l'époque, en milieu canadien-français. Le nationalisme, compromis par l'utilisation que le duplessisme en faisait, et, par voie de conséquence, le politique sont refusés. La vogue est à l'internationalisme, à l'*huma-*



1. Le réalisme engagé des peintres américains.

Miller BRITAIN

Débardeurs, 1940.

2. Le réalisme le plus engagé politiquement...

Ben SHAHN (1898-1969)

Femmes de mineurs, 1948.

122 cm x 91,5.

Philadelphie, Museum of Art.

3. Paul-Émile Borduas à New-York.

4. Le réalisme social...

Philip EVERGOOD

Through the Mill.



3

nisme, qui est moins une sorte d'apolitisme que l'aspiration à se voir développer au Québec des valeurs humaines d'indépendance de pensée et de liberté d'action. Sur le plan pictural, la vogue est à l'école de Paris, qui seule paraît incarner les aspirations internationales de nos peintres. Les aventures mexicaines, soviétiques ou américaines ne paraissent pas faire le poids. Ce n'est pas qu'on les perçoit comme des aventures régionalistes: leur thématique éveille des échos universels; l'oppression du faible par le fort étant de tous les pays. Non! mais on croit qu'elles ont fait faillite sur le plan du style, c'est-à-dire sur le plan du renouvellement des formes de la sensibilité.

L'exemple américain paraissait tout à fait caractéristique. Le rapprochement avec les peintures soviétique et mexicaine montre bien que Borduas avait en vue ni la peinture nationaliste des Benton, Curry et Wood, ni le réalisme pur à la Scheeler ou à la Hopper, mais le réalisme social de Ben Shahn, d'Evergood, de Levine, etc., c'est-à-dire le réalisme le plus engagé politiquement, celui-là même qui avait touché les quelques peintres «intellectuels anglais à tendance socialisante» que Borduas avait pu rencontrer dans les rangs de la Société d'Art Contemporain, comme Allan Harrison, Miller Brittain, Fritz Brandtner, Louis Muhlstock,...

La seule expérience directe de l'art américain des années 30 et 40 par Borduas venait d'une visite qu'il fit à New-York, en avril 1943. De loin, les peintres qui l'avaient le plus inté-

ressé à ce moment sont les surréalistes français réfugiés à New-York. Il visite une exposition Matta à la Julien Lévy Art Gallery, se procure un livre d'Éluard illustré de collages de Max Ernst, s'intéresse à une exposition de Zadkine. Les peintres américains dont il avait les catalogues dans ses affaires sont ou à peu près inconnus, comme Robert T. Francis, Helen Ratkai et Henry Major, ou donnant dans la tendance réaliste, comme Abraham Rattner. Il est vrai qu'à l'époque, il aurait fallu une connaissance peu commune du milieu new-yorkais pour y avoir décelé l'existence de Pollock, de Motherwell, de Gottlieb et des autres fondateurs de l'Expressionisme abstrait.

L'attitude de Borduas à l'égard de la peinture américaine devait changer du tout au tout durant le séjour prolongé qu'il fit à New-York, de 1953 à 1955 et même au delà, à Paris. Il déplorera alors «l'ignorance crasse» dans laquelle il était de la jeune peinture américaine. Déjà, en février 1955, il plaçait Pollock au delà de Cézanne et de Mondrian, sur une ligne évolutive de la peinture mondiale. «Pollock dans l'exaspération de ne pouvoir exprimer l'intensité d'un sentiment indéterminé, cette fois, par les voies admiratives de Picasso et autres, prend le risque magnifique de faire fi de ce qu'il peut aimer en peinture et donne libre cours à son ardente passion dynamique sans se soucier outre mesure des résultats. L'accident, qu'il multiplie à l'infini, se montre alors capable d'exprimer à la fois la réalité physique et la qualité psychique sans le support de l'image ou de la géométrie eucli-

dienne...» (*Objectivation ultime et délirante*).

Que s'est-il passé? Le centre de la peinture internationale s'est déplacé de Paris à New-York? Pourtant Borduas émigrera à Paris, après son séjour new-yorkais. Surtout, l'expérience existentielle de Pollock — Borduas l'aborde à la Rosenberg et non en critique formaliste — fait maintenant partie du bagage universel. Il ne peut plus être ignoré. A Paris, Borduas devient encore plus proaméricain. Même si «on travaille sur les mêmes problèmes lucides à Tokyo, Montréal, New-York ou Paris», comme il le dira à Jean-René Ostiguy, en avril 1956, «les réponses canadiennes ne sont pas encore dans le cycle de la discussion mondiale». D'autre part, Paris qui est «toute subtilité, complexité» est aussi «il faut bien le dire, morbidité.» New-York (et peut-être la lointaine Tokyo) reste seule à la pointe de la recherche mondiale. Aux enquêteurs de la revue *Situations*, il rend hommage, en novembre 1958, à New-York, d'avoir lancé une nouvelle «vague (. . .) heureusement cette fois, dégagée du surréalisme», vague à «portée universelle». Mais c'est à Claude Gauvreau, à peu près à la même date, que Borduas décrit le mieux l'impact que la peinture américaine a eu sur lui: «... il fut une autre découverte: celle de la peinture de New York et par elle de l'aventure américaine. Mon ignorance crasse des États-Unis (malgré quelques voyages antérieurs à mon séjour prolongé) était impardonnable. Une équipe nombreuse de peintres exceptionnels a donné au Monde les deux éléments indispensables à l'élaboration



d'un futur prestigieux: la libération de l'accident «objectif» personnel (contrairement à l'accident psychique «personnel» de Wols) et un nouveau concept de l'espace. 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. Quelle aventure et combien débordante! Un vertigineux début de synthèse (des races d'abord, des éléments de tous les peuples de la Terre réunis en Amérique épousent spontanément un même enthousiasme — de la connaissance ensuite — de toute l'expérience historique) s'élabore dans une étendue vierge à l'échelle cosmique laissant infiniment loin en arrière les exemples du passé. Comment, devant ces réalisations, attacher encore d'importance à nos petites misères entachées d'archaïsme quand, en plus, tragiquement, nous poursuivons le même destin? Et voilà le deuxième article de ma foi: l'Amérique du Nord poussera suffisamment la synthèse universelle pour rayonner sur la Terre entière ou nous n'existerons pas; ni elle, ni nous. C'est l'enjeu capital de l'Histoire.

Il n'y a plus d'avenir français possible nulle part au monde. Il y aura un avenir américain ou russe. Pour moi les jeux sont faits.»

Des années 40 à la fin des années 50, Borduas — et combien d'autres avec lui — est donc passé d'une attitude hautaine, à une attitude de respect envers la peinture américaine. Certes, cette période a vu «le triomphe de la peinture américaine», pour reprendre l'expression d'Irving Sandler, mais en même temps, chez nous, le triomphe de l'attitude de rattrapage avec les grands courants de la peinture actuelle. Pour le meilleur ou pour le pire, Borduas en aura été un des principaux artisans.

On a tendance maintenant à considérer cette étape comme franchie. L'antiaméricanisme revient à la mode chez nos voisins canadiens-anglais, témoin le livre récent de Barry Lord, *The History of Painting in Canada* —

Toward a People's Art (NC Press, Toronto, 1974). Par ailleurs, au Québec, l'ancienne opposition entre *humanisme* et *nationalisme* a bien perdu de son sens. Un nationalisme de gauche prônant des valeurs démocratiques a supplanté l'obscurantisme ancien et du même coup remet au second plan le problème de l'insertion de notre peinture dans un courant international, fut-il américain plutôt qu'euro péen. Cela nous rend peut-être plus libre, au Québec, en face de la peinture américaine actuelle. Ayant retrouvé notre identité, nous sommes plus à même de puiser dans l'expérience américaine ce qui peut servir à l'élaboration de notre propre peinture et de rejeter ce qui ne pourrait la servir. Le nationalisme *canadian* serait-il moins avancé et aurait-il plus de peine à se définir par rapport aux expressions américaines où il a puisé si largement? Constatons au moins qu'on en prend vive conscience et souhaitons pour lui qu'il n'est pas trop tard.

5. Le réalisme abstrait.

Jackson POLLOCK
Night Ceremony, 1944,
184 cm x 110.

New-York, Coll. Mme Barbara Reis Poe.

6. Le réalisme pur...

Charles SHEELER
Rolling Power, 1940.
Northampton (Mass.),
Smith College Museum of Art.

