



*L'Art vivant. Autour de Paul-Émile Borduas*

JEAN-PHILIPPE WARREN

Montréal, Boréal, 2011

224 p.

---

Louise Vigneault

---

Avant de découvrir *L'Art vivant. Autour de Paul-Émile Borduas*, j'avais été conquise par l'ouvrage que Warren avait livré en 2002, en collaboration avec É.-Martin Meunier, *Sortir de la Grande Noirceur. L'horizon personnaliste de la Révolution tranquille* (Septentrion). Le sociologue et le spécialiste des sciences religieuses levaient alors le voile sur certaines dimensions trop longtemps occultées de la place qu'auraient tenue les courants religieux de gauche dans l'essor de la culture progressiste et des mouvements révolutionnaires, reconsidérant ainsi les anciennes dichotomies rigides opposant

l'artiste moderne et la communauté, l'accomplissement de soi et l'implication sociale. Les mouvements d'action catholique qui s'inspiraient de la philosophie personnaliste instiguée en France par Emmanuel Mounier trouvaient alors une application dans les méthodes d'enseignement auxquelles ont fait appel Borduas et autres guides de la jeunesse des années de duplessisme. L'ouvrage de Warren et Meunier a fourni aux historiens de l'art et de la culture une perspective nouvelle de réflexion et de considération de cette période charnière de la Révolution tranquille, où les forces de changement s'abreuyaient des espoirs et des actions concrètes, éclairées, de la jeunesse et des groupes sociaux jusqu'alors réduits au mutisme par le pouvoir ultramontain et duplessiste. Avec *L'Art vivant. Autour de Paul-Émile Borduas*, Warren se donne cette fois pour objectif de scruter plus profondément les pensées sociales et philosophiques qui ont forgé le concept d'« art vivant », véritable éthique de la création qui tend à réconcilier, plus qu'il ne l'a laissé croire, la quête esthétique et éthique de l'artiste-professeur. L'auteur part du constat selon lequel la rupture progressive que Borduas a opérée avec les milieux religieux et politiques était plus nuancée qu'on ne l'a prétendu. En tentant notamment de départager les points de convergence et de divergence qui l'opposaient aux différentes instances, et de dégager les croisements entre les réflexions des artistes de l'avant-garde et ceux des intellectuels catholiques progressistes, Warren réussit à cerner les tentatives communes de

réconcilier l'épanouissement individuel et l'ouverture à une conscience élargie, l'immanence et la transcendance, réconciliation thomiste qui se trouvera concrétisée à travers la matière et l'acte artistique. Entre les pensées de Jacques Maritain, d'Henri Bergson et d'André Breton, Borduas et ses collègues auraient en fait entretenu des idéaux communs, tout en se munissant d'armes idéologiques dont la portée s'est avérée toutefois inégalement efficace.

Pour livrer sa démonstration, Warren circonscrit d'abord la définition de l'« art vivant », cette expression tournée tout entière vers la plénitude de l'Être et la recherche continuelle (p. 68) qui a pris forme en Europe entre les deux guerres, dans les courants moniste et personnaliste en vigueur, pour nourrir par la suite les activités pédagogiques et pamphlétaires de Borduas et de ses collègues progressistes. La filiation qui avait d'abord lié l'artiste à son premier maître, Ozias Leduc, et au courant du renouveau de l'art sacré, ouvrait alors sur un univers spirituel que plusieurs ont qualifié de « mystique », mais qui engageait en réalité une démarche d'accomplissement de l'individu et une tentative de réconcilier matière et esprit, objectivation et transformation de l'Être. En s'abandonnant à l'inquiétude et au risque qui ont pour double effet de déstabiliser et de dynamiser le Sujet, les catholiques progressistes (Couturier, Hertel, etc.) ravivaient les valeurs de base du christianisme, celles de l'engagement et de l'ouverture à l'inconnu, sans toutefois sacrifier l'épanouissement personnel. Ainsi, la démarche humaniste

et critique de l'existentialisme chrétien rejoignait, à certains égards, la quête d'absolu et les sacrifices de l'artiste moderne. Borduas tentera toutefois de repousser les contraintes émises aussi bien par les diverses instances religieuses et politiques que par les projets esthétiques jugés trop formalistes, afin de libérer sans compromis la sensibilité humaine et de l'exprimer directement dans la matière, comme il l'expliquait : « Le chant est la vibration imprimée à une matière par une sensibilité humaine. Cela rend la matière vivante. C'est de là que découle tout le mystère d'une œuvre d'art : qu'une matière inerte puisse devenir vivante » (p. 92).

Dans la troisième partie intitulée « La charge du peintre épormyable », un clin d'œil au modèle donquichottien mis en scène par Claude Gauvreau, Warren relate le parcours idéologique et pédagogique de Borduas, qui a mené à la radicalisation de ses actions à l'École du meuble comme à la Société d'art contemporain et au sein même des cercles progressistes. Si les méthodes personnalistes dites « intuitives » d'enseignement des arts et la valorisation de l'expression des enfants gagnent largement, à l'époque, le système éducatif occidental, la pleine compréhension de leur pertinence entre en conflit, au Québec, avec la chasse gardée académique et les valeurs rationalisantes de la tradition catholique. Ce conflit contribue alors à alimenter la mission légitime dans laquelle s'engage Borduas, au prix de sa propre marginalisation et de sa mise au ban. Cette rupture définitive est alors provoquée par son

rejet de toute forme d'héritage et par son désir d'appliquer le principe de l'*art vivant* non seulement à l'activité artistique, mais aux autres sphères de l'existence.

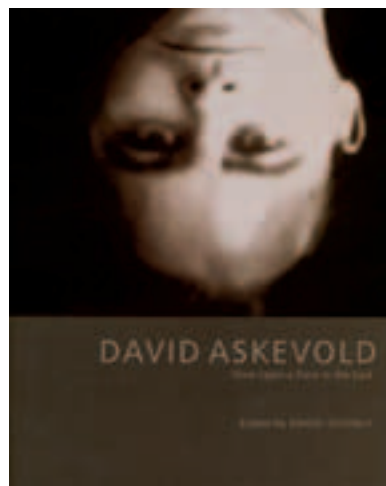
Dans la dernière partie, intitulée « Quand mes rêves partent en guerre », Warren tente de retracer les causes de cette rupture définitive à travers les regards rétrospectifs que Borduas et ses collègues ont jetés sur le manifeste de 1948, mais aussi à la lumière des événements politiques et sociaux qui ont marqué la période de l'après-guerre : le renforcement du pouvoir conservateur, le conformisme de la guerre froide, l'essor du libéralisme et de la culture de consommation, et, en réaction à cet état de fait, le renforcement de l'existentialisme, de l'idée de faillite de la civilisation et autres visions eschatologiques en vigueur. Malgré ces tensions, la communauté aurait profité d'un enrichissement culturel grâce au flot de migration qui contribuera à compléter l'exercice de rattrapage culturel. À ce titre, la synthèse des avant-gardes, que Pellan s'est donné pour objectif de réaliser, fait figure de modèle exemplaire, alors que Borduas choisit de fixer sa quête dans l'absolu de l'automatisme. L'auteur sonde, avec détails et finesse, l'influence que Pellan a opérée sur le milieu de l'art, à son retour d'Europe, et la manière dont la reconnaissance de ses pairs et l'influence qu'il a exercée sur le milieu a jeté un ombrage indélébile sur les efforts de Borduas, contribuant à radicaliser les actions de ce dernier, mais aussi à diviser la colonie artistique

tout entière. L'exercice comparatif des stratégies que les deux artistes ont déployées, chacun de son côté, pour ébranler les institutions et développer leur influence sur la jeune génération apporte un éclairage complémentaire sur les divergences de leur parcours. L'auteur conclut qu'au-delà des conflits qui ont fini par opposer Borduas à ses collègues, et même à ses anciens étudiants, leur révolte commune avait pour cœur une démarche éthique dont l'objectif était d'humaniser l'individu et de le rendre « meilleur », à la fois dans son autonomie et son engagement.

Si, en introduction, l'auteur prévient d'emblée le lecteur qu'il n'est pas un historien d'art et ne prétend pas offrir un « traité sur l'art abstrait », mais un compte rendu du cheminement intellectuel de Borduas, en prenant à témoin ses écrits et ses expériences d'échanges avec ses contemporains, une part importante de l'ouvrage est néanmoins consacrée à la question artistique. Warren justifie cette incursion par la nécessité d'articuler les sphères indissociables du problème de l'art vivant et de l'automatisme, de cerner le lien qui unissait les lectures formalistes de l'œuvre de Borduas et la compréhension du contexte sociohistorique dans lequel elles ont été réalisées. Bien que cet intérêt de l'auteur pour les considérations esthétiques demeure fertile et légitime, il produit par moment certaines méprises, notamment lorsqu'il tend à réduire les préoccupations des avant-gardes à l'imitation de la nature, et qu'il glisse des affirmations douteuses du type : « La question de la copie exacte

de la nature semblait avoir été résolue une fois pour toutes avec l'invention de l'appareil photo » (p. 46). Le lecteur sera peut-être agacé, également, du traitement réservé à certaines citations introduites abruptement, sans que leur auteur soit indiqué, occasionnant ainsi, par moment, des ruptures qui obligent à consulter les notes en fin de volume. Les suppléments d'une bibliographie et d'un index auraient également été utiles.

Les historiens d'art, qui trouveront, dans ce livre, un supplément intéressant aux ouvrages consacrés à ce jour au peintre automatiste et à son œuvre, s'attendent peut-être aussi, comme moi, à ce que l'auteur y articule les données contextuelles qu'il avait élaborées dans *Sortir de la Grande Noirceur. L'horizon personneliste de la Révolution tranquille*, afin de saisir le lien qui les unissait et la pensée de Borduas. Ce manque constitue, peut-être, le seul maillon fragile de *L'Art vivant. Autour de Paul-Émile Borduas*, qui offre néanmoins un élargissement contextuel appréciable pour cette étude consacrée à l'artiste. C'est pourquoi je propose à mes collègues de conjuguer la lecture de *L'Art vivant* à celle du précédent ouvrage, qui en devient un complément solide et éclairant. Les détours interdisciplinaires qu'ils offrent tous deux permettent non seulement d'élargir la perspective sociohistorique des courants révolutionnaires québécois, mais également de fournir de nouveaux outils de réflexion sur certains aspects des parcours ardu et des non-dits qui sous-tendent la trame de la mémoire collective dissidente et évolutive.



*David Askevold: Once Upon a Time in the East*

DAVID DIVINEY (ED.)

Fredericton: Goose Lane Editions, 2011

141 p.

---

*Adam Lauder*

---

David Askevold (1940–2008) is internationally-recognized for his innovations in pedagogy. In the early 1970s his legendary Projects Class brought leading contemporary artists from the United States to work with students at the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax – a jiu jitsu-like move that contributed to the rapid transformation of previously marginal Halifax into an important node in a newly global art network. However, when reports of the artist's untimely death circulated in 2008, his artistic legacy seemed to be less well-defined. Produced in conjunction with a retrospective exhibition of the same