

work to which FitzGerald himself may have responded. Davis and Bovey both quote liberally from FitzGerald's letters and diary. Although it is desirable to have the artist's thoughts available in published form, the passages are not always well integrated with the authors' text. At times Davis and Bovey skip over FitzGerald's expressions of deep and profoundly spiritual ideas without comment so that the quotations seem out of context in their own writing. Sometimes the writers come close to delving a little more deeply, but then stop. For example, Davis writes: "FitzGerald found universality in his own backyard," whereas she could have said that he created universality *from* his own backyard and have thus launched into a discussion of his content.

Several errors plague the catalogue and detract from its scholarly tone and aspirations. Bovey writes that FitzGerald was impressed by Seurat's *Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte* while in New York. The painting has been in the Chicago Art Institute since 1926 and the artist commented on it in his diary when he was visiting Chicago. Ten illustrations are given the wrong catalogue number in their captions, and numbers 80 and 81 on p. 64 are confused. In the acknowledgements, Grace Thompson of the FitzGerald Study Centre is called "Gail" and Irene Heywood Hemsworth, FitzGerald's friend and former pupil is referred to as "Irene Helmsworth Hayworth." The footnotes referring to each other's catalogue essays are left with "00" as page references and a work dated 1950 is given the date 1959 in the caption (number 77, p. 98). On p. 60 Ann Davis refers to the artist as "Fitz" with no quotation marks.

The state of research on FitzGerald has advanced since the publication of this catalogue. Kevin Forrest completed his Master's thesis at Carleton University, entitled *The Prints of Lionel LeMoine FitzGerald* in 1979. He proves that FitzGerald did not etch but only engraved, thus changing much previous catalogue in-

formation. As well, Forrest brings up FitzGerald's interest in the art and writing of William Blake which explains the source for FitzGerald's 1942-43 figure drawings; Bovey and Davis do not mention Blake but rather speculate that these stem from FitzGerald's contact with Kenneth Hayes Miller twenty years earlier.

Some viewers unable to get past the restraint in FitzGerald's work, find it hard to enjoy. This catalogue with its excellent reproductions, biographical detail and complete bibliography should help to break down such a barrier and aid in revealing the beauty and richness in FitzGerald's work. In the sense that it does open doors for further exploration and appreciation of FitzGerald's *oeuvre*, the catalogue is a laudable contribution to the literature of Canadian art history.

Liz Wylie
M.F.A. student in
Canadian Art History
Concordia University
Montréal, Qué.

PAUL-ÉMILE BORDUAS
(1905-1960) BIOGRAPHIE
CRITIQUE ET ANALYSE
DE L'OEUVRE.

François-Marc Gagnon,
Éditions Fides, Montréal, 1978
650 pages, 141 ill. n. et b., XXVIII ill.
coul. \$25.00

*Miscellanées*¹

Pour le dire succinctement et un peu d'une manière paradoxale, je qualifierais ce livre d'incomplet, en ajoutant aussitôt que c'est ce qui fait son intérêt. C'est donc dire d'emblée que j'ai aimé ce livre mais qu'il m'a laissé insatisfait.

F.-M. Gagnon s'intéresse depuis assez longtemps au «cas Borduas» et cette

grande étude a en quelque sorte été amorcée et annoncée par une quinzaine d'articles, parus depuis 1969. Toutefois, même s'il est petit à petit devenu le *spécialiste* de Borduas, l'auteur ne prétend pas par la publication de ce livre faire *autorité*². Au contraire l'originalité de son approche interprétative, et je dirais même le laxisme de son application, nous montre qu'il est encore possible de faire beaucoup à propos de cette oeuvre et à partir de la riche et abondante documentation que nous fournit le livre³. En outre, cette monographie n'est pas une célébration; c'est-à-dire qu'elle n'est pas inutilement ou faussement élogieuse et qu'elle rend justice à l'esthétique même de l'artiste, à toutes ses ambiguïtés, plutôt que de présenter un portrait hagiographique de Borduas et d'en faire, par exemple (avec trop d'opportunisme), le symbole du «dilemme culturel québécois».

Ce livre est intéressant à plusieurs titres et peut rejoindre un public vaste et varié: ceux qui veulent faire connaissance avec Borduas, ceux qui veulent en savoir davantage sur une oeuvre dont on a déjà beaucoup parlé, ceux qui s'intéressent à l'histoire du Québec, ceux qui s'intéressent plus précisément à l'histoire de la peinture ou, encore, ceux que les problèmes spécifiques à l'histoire de l'art et à ses méthodologies préoccupent. C'est sur ce dernier point que je m'arrêterai particulièrement car ce n'est pas tellement ce qu'on peut apprendre sur Borduas lui-même qui m'intéresse dans cette monographie mais plutôt *comment* l'auteur nous apprend des choses. En d'autres termes, ce n'est pas le «contenu» mais la «forme» de l'étude qui sera retenue, pour autant que cette dichotomie soit possible et que la forme ne s'investisse pas dans ce contenu.

Gagnon annonce d'entrée de jeu par un sous-titre le double projet de son livre: *biographie critique* et *analyse* de l'oeuvre (c'est lui qui souligne les deux termes dans son épilogue); il nous indique ainsi en quoi son travail veut se distinguer des traditionnelles monogra-

phies d'artiste qui lui «ressemblent» et s'intitulent très souvent: «la vie et l'oeuvre de...». L'articulation des deux types d'étude reste toutefois davantage celle d'un développement parallèle même si tout au long de l'ouvrage alternent les propositions documentaires historiques et analytiques interprétatives. Les deux plans de recherche progressent du reste selon l'ordre chronologique et les différents «moments» de chacun des développements se laissent aisément repérer car ils suivent une distribution plutôt stable: étape de production, description du corpus, étape de diffusion, analyse du corpus. Dans certains cas les questions de diffusion se mêlent au problème de la fortune critique de l'oeuvre. La fin de l'étude où, devant l'abondance de la documentation, l'auteur semble *laisser l'histoire se raconter d'elle-même* montre clairement que l'esprit fondamental du livre est une volonté «historique». Cela sous-entend chez Gagnon l'idée d'une certaine «objectivité» par l'établissement de faits précis, l'exactitude de la datation, etc. C'est du reste ce désir de *reconstitution* «fidèle» qui a dominé la structure même de l'étude en favorisant la présentation selon l'ordre chronologique. Mais peut-il en être autrement lorsqu'une étude essaie d'être à la fois historique et théorique?

La biographie

Sur ce point, il faudrait être aussi documenté que l'auteur, sinon plus, pour pouvoir chicaner un point ou l'autre de ses observations. Je ne prétends pas avoir cette compétence, ni d'ailleurs d'intérêt pour ce genre d'argumentation, même si la découverte d'un quelconque document récent m'entraînerait à des corrections. Cependant, sur ce point, je me permettrai quelques remarques de méthode. Tout d'abord quant à l'idéologie générale de l'approche historique et ensuite quant au travail même de Gagnon. Il est assez illusoire de croire pouvoir séparer l'histoire et la critique⁴. L'empirisme et le positivisme de la traditionnelle histoire de l'art *historienne* sont

souvent assortis d'une méfiance à l'égard de la théorie. Ce n'est certes pas totalement le cas de Gagnon puisqu'il propose lui-même, aussi, une approche interprétative. Mais présentée comme complément à la démarche historique, la partie théorique est fortement distinguée de la première et semble suggérer qu'il n'y a pas contamination entre les deux. Cependant, il est permis de douter de l'«objectivité» de la démarche historique car dans la *neutralité* recherchée (naïvement, réellement ou par feinte) se glisse subrepticement une interprétation, une idéologie, donc une attitude théorique et critique. La démarche reconstitutrice empirique n'échappe pas à la subjectivité de son auteur. Dans plusieurs cas, selon la *qualité* des informations recueillies, Gagnon souligne: «ainsi ici, il faut conjecturer...». Cette prudence ponctuelle, et juste sans doute, sous-entend par conséquent que dans les autres cas nous sommes plus près de la «vérité réelle». Celle-ci semble effectivement obtenue par le recouplement de sources variées. L'abondance devient ainsi souvent un élément de preuve. Je relèverais cette question de *quantité* car l'«effet de réel» me semble s'y rattacher. «L'histoire hypothétique n'est plus historique, parce que c'est une histoire qui aurait perdu le sens du contingent» déclare Gagnon (p. 467). C'est pourquoi la section biographique est abondamment farcie de références et de notes: on n'avance pas d'un pas (dans la vie de Borduas), je dirais d'une ligne (dans le texte), ou presque, sans preuves documentaires. Mais cette surcharge a quelque chose à voir avec ce que je nommerais «la pulsion ou la compulsion de l'archives». Une telle attitude n'est pas mûe par le seul attrait de la découverte occasionnelle ou exceptionnelle, mais adjoint au plaisir de la trouvaille une assurance que l'objet de l'analyse n'a pas été *créé*, mais bien *re-créé* par l'auteur. Il ne faut cependant pas négliger l'accroissement d'informations et, quant aux faits, le rapport de justesse que produit ce genre de recherche; mais il faut aussi,

tout en reconnaissant qu'elle est nécessaire, être conscient des limites et du statut de la documentation historique. L'afflux documentaire⁵ ne doit pas faire oublier que toutes ces sources sont manipulées, *travaillées* par celui qui les utilise et qui ne fait pas que les juxtaposer. Biographie *critique*: en le soulignant Gagnon insiste sur la dimension idéologique (au sens général du terme) de son travail. Ce serait une attitude profondément idéologique (au sens fort, marxiste) que de prétendre au contraire en l'absence de théorie, de critique ou d'idéologie dans la démarche historique ou dans toute forme de transmission de savoir. Être *scientifique* ne signifie pas être neutre mais être rigoureux dans les buts comme dans les moyens.

Pour conclure sur ce point, je remarquerai dans cette biographie de Borduas une qualité qui n'est pas la moindre: elle est celle de l'artiste, peintre et écrivain. Dans la documentation ramassée, qui sans doute accumula des informations de tout ordre, n'a donc été retenu que ce qui était pertinent à la compréhension de la production picturale de Borduas. Cette sélection opérée par l'auteur spécifie la portée de la biographie: elle est proposée comme outil pour l'analyse et ne sert pas de simple toile de fond. Il en est ainsi lorsque, par exemple au moment de la parution de *Refus global*, des références au contexte socio-économique et culturel sont convoqués. La dimension sociologique reste cependant la partie négligée de l'analyse de Gagnon et mériterait d'être plus poussée⁶.

Le structuralisme

L'originalité et l'apport réel de cet ouvrage ressortit principalement à l'emprunt que fait Gagnon aux recherches structuralistes pour l'analyse de l'oeuvre de Borduas. Ce choix «méthodologique» résulte d'une lecture enthousiaste des *Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss. Gagnon semble emprunter davantage l'esprit général et les thèmes, spatiaux et temporels, plutôt que la méthode d'analyse de l'anthropologie structurale⁷. Il

est d'ailleurs prudent à ce sujet et avoue dans son avant-propos avoir fait du modèle structuraliste «un emploi (...) peut-être intempestif et brouillon». Je ne crois pas qu'il ait trahi les préceptes de l'analyse structurale; mais l'application réelle n'a été faite qu'à l'occasion, lorsque la matière s'y prêtait plus aisément⁸. Ce qui manque toutefois au travail de Gagnon c'est une réflexion critique sur son emprunt méthodologique. Il ne s'agit peut-être pas, véritablement, d'un emprunt de méthode mais plutôt d'une certaine attitude épistémologique qui, parce qu'elle n'est pas encore chose courante en histoire de l'art, aurait mérité d'être théorisée. Certes, sa fécondité est implicitement démontrée par l'analyse elle-même, mais l'auteur ne nous montre pas en quoi son approche nouvelle peut être généralisée ou quels en sont les points de résistance. Seules quelques faibles escales théoriques (par ex. pp. 190, 201, 225) relèvent au passage l'avantage de l'approche structurale. Mais, comme la méthode historique, le structuralisme implique une position spécifique de l'analyste par rapport à son objet et, donc, ne va pas de soi. D'autant plus que, posant la question de la *signification*, une telle approche transforme la série des faits en histoire en leur donnant du sens.

À ce propos, je relèverai ici, comme seul exemple, un moment où les conclusions de l'analyse de l'oeuvre contaminent l'objectivité du travail de l'historien. Il s'agit du chapitre sur Provincetown et de la réaction de la critique à l'exposition de la *Passedoit Gallery*. Gagnon dit: «La meilleure critique est peut-être celle du *New York Herald Tribune* (...) une simple description des tableaux exposés, sans chercher à les interpréter» (p. 335), et un peu plus bas: «La critique new-yorkaise (...) n'était arrivée à définir que bien imparfaitement la spécificité de ses propositions. Il est difficile de lui faire grief cependant, le contexte historique canadien lui échappant et ses propres limitations venant y faire obstacle». Tous les problèmes sont ici

rassemblés. Nous sommes en 1954, Gagnon a établi les grandes lignes significatives de la peinture de Borduas par une interprétation minutieuse des oeuvres importantes de 1942, 1948, 1951-1953. La *meilleure* critique, en 1954, est celle qui donne la *description* des tableaux; on pourrait croire que c'est ici l'historien qui reconnaît une valeur documentaire à cette critique. Ce n'est pas tout à fait le cas car cette critique vaut parce qu'elle ne cherche pas à *interpréter* les tableaux. Elle l'aurait fait qu'elle l'aurait *mal* fait comme le reste de la critique new-yorkaise. C'est donc ici l'analyste, qui a (bien) défini la *spécificité des propositions* de Borduas, qui juge. Cette spécificité qu'il s'est définie est interne (comme l'a révélé l'analyse structurale) et externe (son rapport au contexte canadien décrit par l'auteur). La critique américaine a évalué la peinture tandis que Gagnon comprend le peintre québécois dans son évolution. Il raconte plus loin la réaction de la critique montréalaise: à l'inverse, elle comprend l'aventure du peintre mais ignore (presque) ce que la peinture devient dans sa version contemporaine la plus avant-gardiste. Nous oscillons donc ici entre l'écriture de l'histoire de Borduas, de l'histoire du Québec et de l'histoire de l'art où s'entrecroisent des problèmes de critique et d'esthétique. C'est toute l'ambiguïté du livre de Gagnon qui ressort ici, autant dans ses méthodes que dans son corpus.

«Borduas appartient à l'histoire et, s'il peut parler encore à notre temps, c'est dans la mesure où les problèmes agités du sien ont une portée universelle...» conclut Gagnon à la fin de son étude; mais il ne soulève ni n'analyse explicitement la portée générale des problématiques de l'oeuvre de Borduas ou encore de sa nouvelle approche interprétative. Sans faire nécessairement de lui le paradigme de la peinture du milieu du XX^e siècle, je dirais cependant que la question de la *figuration* qui est au coeur de sa production fait justement de Borduas un cas intéressant pour la théorie picturale. C'est ce que je voudrais maintenant

montrer, très brièvement, à partir de certains éléments suggérés implicitement par l'ouvrage de Gagnon.

Le bricolage

Au plan analytique, Gagnon utilise trois types d'approche: la statistique, l'analyse structurale et la description formelle. Aucune de ces approches n'est cependant appliquée d'une façon continue. Donc, ce qui manque à son «analyse de l'oeuvre» c'est une unité méthodologique. Comme l'auteur est d'abord historien, il s'est laissé conduire par la nature des oeuvres plutôt que de garder la distance théorique dont assure pourtant la stricte analyse structurale. Par exemple, à propos de la première période qui s'étend jusqu'au *Portrait de Madame G.* (1941), Gagnon déclare: «Le caractère traditionnel de cette production invitait que nous l'abordions selon les méthodes habituelles de l'histoire de l'art» (p. X). Je crois qu'il fallait au contraire, en bon structuraliste, refuser l'invitation. Ou bien transformer la problématique iconographique et les traces d'influences stylistiques en théorie structurale.

On sait combien la notion de *bricolage* est fondamentale chez Lévi-Strauss comme composante du récit mythique. Le bricolage c'est la structure même du rapport entre des éléments, en quelque sorte puisés «*ready made*» ici et là, c'est la relation qui signifie. L'iconographie (le deuxième niveau de l'analyse iconologique de Panofsky) repère les motifs empruntés et détermine leur lieu d'origine. De même, l'analyse stylistique repère les «manières» empruntées (symboliste, cubiste, etc.). Selon l'analyse structurale, ce travail (historique) reste stérile si la démarche n'est pas menée un peu plus loin pour préciser *comment*, dans l'espace clos du tableau, ou d'une série de tableaux, ces motifs et ces manières sont *organisés*. La mise en scène spécifique des motifs choisis et d'une certaine manière représentés est la *mise en signes* qui rend signifiant le tableau. La thématique, la stylistique ou la symbolique (au

sens littéraire) ne sont que les composantes (statiques, mais aussi affectées bien sûr d'un coefficient plus ou moins élevé d'intertextualité) de la structure (dynamique relationnelle) qui les rassemble. La structure est le lieu de l'invention, de la fiction, si elle existe, donc de la signification.

Par ses statistiques (pp. 126-129, 152-153) à propos des peintures surréalistes (1942) et des huiles automatistes (1942-1943), Gagnon esquisse une théorie intéressante quant au rapport existant entre le format du tableau (vertical, horizontal), la formule de composition (portrait, nature morte, paysage) et les thèmes représentés (personnage, animal, objet, etc.). Il souligne avec justesse que le format adopté au départ joue un rôle déterminant dans l'élaboration subséquente du motif. Il relève aussi pertinemment le fait que Borduas, malgré une disparition apparente de la «figuration», ne rompt pas avec la tradition formelle des grands genres picturaux. En d'autres termes, Borduas investit de contenus nouveaux des matrices formelles stéréotypées. Mais il subvertit cependant le rapport entre le thème iconographique et la formule compositionnelle (par ex. un portrait dans la formule nature morte). Il peut paraître outrancier de parler de thème iconographique dans le cas de ces tableaux «abstraits». C'est ici que les titres des oeuvres viennent en aide à l'analyste. Nous reviendrons plus loin sur ce point. Retenons pour le moment qu'ils désignent en général un élément du tableau qui se détache de ou dans la composition, suggérant ainsi la persistance de l'illusion du cube scénographique. La conception du tableau comme *scène* résiste donc, même si le contenu du spectacle change.

Ces deux chapitres sont à mon avis les plus intéressants du livre parce que les plus riches en possibilité théorique. J'ai ailleurs⁹ démontré comment la composition des tableaux new-yorkais (1953-1955) restait fondamentalement figurative. En empruntant à C.S. Peirce ses catégories de signes, on peut en effet

nuancer plus subtilement la différence qui existe dans le degré de figuration, c'est-à-dire d'*iconicité*, des «abstractions» de Borduas et ceci même pour les dernières toiles en noir et blanc¹⁰. Dans les premiers tableaux qui s'éloignent de la figuration réaliste, les formes qui se détachent du fond et que les titres nomment conservent des traits suffisamment analogiques pour signifier comme *image*, c'est-à-dire comme signe iconique renvoyant à l'objet représenté par ressemblance formelle, ou qualités formelles phénoménologiques. C'est effectivement ce qui subsiste dans les peintures surréalistes; la reprise de Borduas lui-même, qualifiant plus tard ces toiles de cubistes, démontre bien que la transformation était celle de l'espace et non de l'iconographie proprement dite, l'image restant assez aisément référentielle au monde connu (évidemment moins directement que dans les tableaux antécédents plus franchement mimétiques). Quant aux toiles automatistes, comme ce sera le cas des oeuvres new-yorkaises, elles conservent plutôt une analogie par la structure générale de la composition, c'est-à-dire à cause de l'ordre de distribution des groupes ou motifs, et se présentent alors comme des icônes *diagrammatiques* de paysages ou de natures mortes. On aurait aimé que Gagnon continue à faire les mêmes statistiques jusqu'à la fin de la production de Borduas. On y aurait vu que les tableaux restent toujours «descriptifs» ou, plus exactement, référentiels, iconiquement ou symboliquement. Les formules «paysage» et «nature morte» (celle du «portrait» semble abandonnée) auraient pu ainsi être précisées: on y aurait remarqué, sans doute, une préférence pour les tableaux *narratifs*: paysages et natures mortes abstraites *historiées*. C'est à cette structure narrative qui persiste — Borduas ne renonce pas à raconter par la peinture — que renvoient si explicitement les titres des oeuvres. Le contenu référentiel du spectacle renvoie peut-être moins, petit à petit, à l'ordre du monde, mais la référence extra-picturale

existe qui n'abolit pas la fonction traditionnelle du tableau de représentation.

Les titres

C'est donc l'ordre imaginaire ou onirique de Borduas, l'ordre désiré et créé symboliquement par la peinture, que Gagnon cherche à analyser. Mais il ne vise pas tout à fait juste en analysant les titres des oeuvres¹¹. Pour un néophyte de l'analyse structurale les titres sont plutôt séduisants. Ils peuvent d'ailleurs à juste titre être considérés comme des «mini-mythes» (p. XI), c'est-à-dire plus précisément comme de petits récits. Sérialisés, ils peuvent aussi en effet démontrer que, malgré les variations de surface, ils suivent en profondeur une même structuration¹². Mais cette trame de signification découverte dans les titres n'est pas essentiellement ni exclusivement celle de l'univers imaginaire que Borduas exprime dans ou par sa peinture. Gagnon le note pourtant souvent, les titres sont donnés par Borduas après coup, ils sont des associations verbales éveillées par les «images» ou les «configurations» des oeuvres d'abord exécutées sans motifs préconçus. Le titre de Borduas est par conséquent une première *lecture* des formes picturales. Métalangage interprétatif, le titre, comme lecture, est donc une construction de signification. Cette première lecture n'est pas, ne peut pas être sans restes car le visible excède le dicible (de là, peut-être, le renoncement du peintre, à la fin de sa vie, à *dire* le tableau par un titre¹³). Ce qui importe est sans doute ce qui reste, le non-dit indicible du tableau, son propre.

Donc en analysant structurellement les titres Gagnon analyse la structure de signification que *Borduas introduit dans ses oeuvres*. Autrement dit, l'analyse de l'oeuvre de Borduas par Gagnon est une lecture faite à partir de la grille interprétative élaborée par Borduas lui-même, grille qui est plus ou moins dénotative ou connotative selon les cas¹⁴. Borduas, par ses titres, ne souligne peut-être pas la dimension la plus révolutionnaire ou transformatrice de ses oeuvres puisqu'il

n'a, pour dire, que ce que sa culture verbale lui permet. Il faut voir dans les titres une *tentative* de traduction linguistique de la fiction picturale¹⁵. Comme on le verra plus loin à propos des oeuvres, Borduas reste peut-être aussi dans ses titres, inconsciemment, reproducteur de l'idéologie même dont il essaie pourtant avec violence de se libérer.

Gagnon ne tient pas vraiment compte de l'écart qui s'instaure entre le tableau et son titre, de cet écart où s'inscrivent des gains et des pertes comme dans toute traduction. Le *signifié* qu'il trouve dans les titres «est susceptible d'une représentation visuelle» dit-il (p. XII). Ceci inverse la procédure analytique et fait, une lecture borduasienne de Borduas. C'est du reste ainsi que tout au long de son étude la lecture des tableaux est guidée par l'analyse des titres qui sont déjà une lecture des tableaux. Pourtant la structure des tableaux est analysable indépendamment¹⁶. La comparaison des deux analyses ne se conclurait pas nécessairement par l'adéquation que propose Gagnon. La lecture de Borduas, reprise par Gagnon, n'est peut-être pas celle qui rend le plus justice au désir investi dans l'oeuvre.

Pour souligner, du même coup, le rapport du titre au tableau et l'imprécision¹⁷ de certaines analyses, je prendrai l'exemple des célèbres *Carquois fleuris* (1947). Selon Gagnon, le titre est «une *métaphore* typique de l'écriture automatique»¹⁸. Notons d'abord qu'il serait plus exact de parler d'oxymore plutôt que de métaphore puisque l'apposition de «fleurs» à «carquois» crée une juxtaposition de termes opposés (comme dans les exemples classiques: obscure clarté ou soleil noir). D'ailleurs, dans un premier temps, «carquois fleuris» peut se comprendre littéralement, sans recours à la figure de rhétorique, puisque les deux termes peuvent être rapprochés dans la réalité si, par exemple, ces carquois sont célébrés comme des «trophées d'une ancienne victoire». L'effet rhétorique dépend donc, spécialement dans ce cas, du contexte; à entendre d'une manière restreinte,

le tableau, et plus large, une série de titres (et les tableaux correspondants). Cette série, les premières toiles de 1947, semble selon Gagnon caractérisée par ce genre d'opposition; mais il est assez difficile de cerner, dans un bref examen, les isotopies sémantiques des variables opposées. Quoi qu'il en soit, nous arrêtons ici l'analyse du titre en précisant cependant que l'effet de l'oxymore n'est pas de neutraliser mais au contraire d'exacerber la situation oppositionnelle de l'assemblage. Il n'y a donc qu'un seul signifié, mais *poétique* ou, si l'on veut, paradoxal ou para-logique, qui est la *tension* elle-même, établie par la forme de l'expression.

Quant au tableau, il semble plus justement métaphorique. La métaphore résulte de deux opérations, l'une soustractive et l'autre additive. Le rapprochement de deux termes étrangers supposent l'existence d'un troisième: le trait partagé ou échangé, selon l'auteur de la métaphore, entre les termes juxtaposés. La métaphore est donc un transfert (par l'esprit) de signifié (par ex. la force du lion à l'homme dans «cet homme est un lion»). Dans le cas de la métaphore picturale, la situation est plus complexe car l'opération métaphorique doit se produire sur le signifiant lui-même, c'est-à-dire sur ce que voit le spectateur. Cet ensemble de taches colorées dans le tableau *forme* un carquois d'où sortent des flèches et/ou un vase d'où sortent des fleurs. Autrement dit, coexistent dans une seule icône (forme analogique) deux images perçues en alternance continue et/ou simultanément. La métaphore signifie (comme on a dit d'un nez célèbre qu'il était «un pic, un cap, une péninsule») quelque chose comme «un carquois *en forme* de vase de fleurs» ou vice versa. Mais la métaphore visuelle peut très difficilement se rendre textuellement, sinon par la paraphrase ou le mot-valise. Borduas ne veut pas renoncer à l'une ou l'autre de deux images évoquées, également, par les formes dans le tableau et, par une formule économique, il choisit un terme dans chacune des représenta-

tions: le contenant dans l'une et le contenu dans l'autre. «Aux flèches ont été substituées des fleurs», mais dans le titre seulement. De ce point de vue, le texte est le résultat de deux synecdoques qui nous éloigneraient alors de l'oxymore originelle et, dans un tel cas, de la série des oppositions binaires des oeuvres de 1947.

On le voit par cet exemple, le titre est réducteur par rapport au tableau et, de plus, il crée une situation conflictuelle (si l'oxymore existe) que le tableau ne propose peut-être pas. Si l'on s'en tient cependant à la relation entre le titre (mise en évidence du binarisme par la linéarité textuelle) et la forme qu'il nomme dans le tableau (simultanéité des images superposées), on remarquera alors que les deux éléments du titre renvoient, par contiguïté, aux éléments picturaux absents dans le titre, à cause de la métaphore picturale. Bref le titre ne *décrit* pas, ou pas seulement, une forme dans le tableau mais *indique* aussi, ou plutôt, son autre, là, possible à voir ou impossible à ne pas voir¹⁹.

Le Refus global

Ayant consacré aux titres, c'est-à-dire aux textes, une si grande attention, on s'étonne que Gagnon n'ait pas appliqué son approche structuraliste au *Refus global* puisqu'il est en quelque sorte le crédo artistique de Borduas. Texte-manifeste, le *Refus global* est propice à l'analyse structurale car les oppositions binaires y abondent et sont explicitement marquées. Mais il faudrait y indiquer non pas tellement comment Borduas est critique ou révolutionnaire ni contre quoi il s'oppose mais plutôt comment l'idéologie qu'il attaque est active au sein même de son texte, et de sa pensée, puisqu'il n'a pour outils de combat que ce que cette idéologie lui a enseigné, transmis, car il en est effectivement le produit. Ceci est à cerner au niveau même de la langue et des concepts qu'elle recouvre et dont il dispose pour sa lutte. Borduas n'a pas, comme Gauvreau, bouleversé et réinventé la forme même de son langage

parce qu'il est avant tout peintre.

L'analyse structurale du *Refus global* ne peut tenir dans l'espace de ce commentaire, mais j'en indiquerai quelques orientations²⁰. L'axe sémantique le plus fondamental opposerait Dionysos à Apollon. Cette première opposition se préciserait ensuite à la faveur d'Éros comme objet de la quête. La situation de manque est le résultat des effets de l'emprise de l'Église, du savoir, de la vérité supposée, de l'argent. Pour contrer cet état de fait Borduas propose le travail du poète, de l'artiste qui s'oppose au calcul et à la raison par le sentiment, la spontanéité, le risque, le vertige, la générosité, l'excès, etc. Bref, l'Homme contre la Culture, c'est-à-dire la Nature contre la Culture, ce qui sous-entend ensuite le Rêve opposé à la Conscience. Pour spécifier ce que recouvre vraiment la notion de création dans le manifeste et ce qu'elle doit exactement à l'inconscient, il faudrait préciser quels sont les concepts de Temps et d'Espace dans le texte et aussi quelle est la conception du corps. Ensuite, on pourrait comparer la structure de signification du manifeste à celles des titres et des oeuvres. On pourrait alors pointer les ambiguïtés de la pensée et de la production de Borduas, définir plus adéquatement son esthétique et évaluer la portée théorique et critique de son oeuvre.

Une telle étude apporterait des éclaircissements généraux sur les contradictions qui animent la peinture au milieu du XX^e siècle. L'analyse structurale de *Projections libérantes*, qui est un texte plus autobiographique, révélerait par ailleurs comment l'histoire de la peinture est vécue spécifiquement au Québec, à travers Borduas comme cas de transition et de renversement. Tous ces problèmes sont touchés par Gagnon, mais plutôt par l'approche historique, et ne sont pas analysés en profondeur.

Les tableaux

Après ces rapides suggestions, il nous faut enfin remarquer que Gagnon n'a

pas explicitement distingué l'analyse formelle des tableaux et l'analyse structurale. Sauf dans les chapitres sur les premières oeuvres abstraites, l'analyse des oeuvres est une très classique description formelle. Ainsi, à la fin, lorsque la composition des tableaux est extrêmement dépouillée et que les titres ne sont plus référentiels, Gagnon se retranche derrière l'abondante documentation et laisse en quelque sorte l'analyse se faire au second degré, ou en deçà de lui. Cependant, ce qu'il retient de ces critiques qu'il compare, nous montre que malgré l'économie chromatique et le minimalisme compositionnel les derniers tableaux perpétuent, à la manière des oeuvres précédentes: une conception traditionnelle du tableau. C'est-à-dire que ces oeuvres ont justement la même structure que la peinture classique de représentation: elles positionnent le spectateur en un point précis ou il se limite à n'être qu'un oeil²¹. Le spectacle présenté est peut-être apparemment moins précis, l'espace plus ouvert à la connotation, l'écran plus favorable à la projection fantasmatique, ou encore la symbolique plus idéelle ou absolue, mais le tableau reste une scène où quelque chose se joue qui est à voir exclusivement. Même les derniers tableaux²², avec des équilibres asymétriques, supposent l'immobilisation du spectateur en un point de vue pour que le tableau *fonctionne*. Pour le dire brièvement, la peinture de Borduas refoule le corps, le mouvement du corps.

Si ses intentions esthétiques sont sincèrement plus subversives, c'est donc qu'il est involontairement agi, ou régi, par une idéologie. Cette force qui le contrôle est justement celle contre laquelle il lutte farouchement par sa peinture. Il en avoue d'ailleurs, sans réellement s'en apercevoir, l'existence et l'efficacité lorsqu'il déclare, se croyant libre, n'avoir que des «pensées de peintre»²³. Mais il est un peintre cultivé; il n'est pas libéré de sa culture de peintre, même s'il a proposé un changement iconographique radical. C'est précisément dans la structure formelle des oeuvres que l'on peut

retracer les avatars d'une théorie classique de la représentation picturale; dans ce que Gagnon appelle au début de son étude les formules compositionnelles et que je nommerais, parce qu'elle est applicable à toutes les formules, donc parce qu'elle est plus profondément structurale, la *matrice narrative*.

Gagnon observe judicieusement que: «Même «automatiste» (nous dirions plus encore parce qu'«automatiste»), la création artistique ne part jamais de rien et sur chaque tableau nouveau pèse le déterminisme d'un conjoncture créée par les tableaux antérieurs» (p. 226). Mais ce déterminisme culturel est encore plus profond que le montre Gagnon par l'évolution et les constantes de la structure interne de l'oeuvre de Borduas. La structure interne de l'oeuvre est *structurellement* en rapport (même s'il s'agit d'une radicale inversion) avec la structure extérieure qui la contient, c'est-à-dire celle de la société.

L'art et la critique

Nous touchons là à un des problèmes complexes du structuralisme et à ce qui en marque les limites. La structure d'un corpus défini est analysable en soi mais cette même structure est elle-même *historique*, c'est-à-dire qu'elle est déterminée et n'a de sens que contextuellement. Elle est critique si elle est déterminante historiquement. Il est cependant assez difficile de concilier les démarches historique et structuraliste. Dans chaque cas, il faut sacrifier l'autre pour accomplir scientifiquement l'approche choisie. Mais cette mise entre parenthèses qui est opératoire n'est que temporaire et ne peut pas être ignorée. Il faudrait encore ajouter que le métalangage critique-théorique, qu'il soit historique ou structuraliste, est lui aussi historique et construit.

Ce dernier point est sûrement le moins discuté par Gagnon; cependant, le bricolage qu'il propose en juxtaposant les approches historique et structuraliste mérite à lui seul d'être retenu. En paraphrasant et en déplaçant un peu le sens de

l'observation de Gagnon sur la valeur de l'oeuvre de Borduas, je dirais que le *Borduas* de Gagnon appartient maintenant à l'histoire québécoise et que s'il peut avoir une portée universelle c'est dans la mesure où les problèmes qu'il agite forcent les historiens d'art à s'interroger sur les limites de leurs méthodologies habituelles.

Pour conclure, j'ajouterais ceci, comme rappel et à la faveur de la peinture: si le mythe est une forme de langage symbolique qui permet à l'homme de se réconcilier avec les forces qui le dépassent et avec lesquelles il cherche à communiquer, l'art n'est pas un mythe. C'est pourquoi, parce qu'il signifie en exprimant la puissance de l'imaginaire sans autre référence que lui-même, et parce qu'il ne réconcilie pas mais excite, l'art résiste vraisemblablement au binarisme de la logique structurale. Le mythe est une construction de l'esprit, l'art est l'expression d'une jouissance: c'est-à-dire le désir du jeu qui déjoue avec plaisir les systèmes, donc la théorie. Par conséquent, après l'analyse, qui n'est qu'un *commentaire*, l'important est ce qui reste.

René Payant
Université de Montréal
Montréal, Qué.

Notes:

¹ Cette première partie reprend pour l'essentiel certaines observations faites lors d'un compte rendu plus général de ce livre dans *Lettres québécoises*, n° 15, été 1979.

² Techniquement, cela n'empêche évidemment pas d'autres études, plus ou moins pertinentes, d'être publiées. Mais nous savons d'autre part que Gagnon lui-même encourage tout type d'intérêt sur ce corpus; à preuve, la variété des collaborations qu'il sollicite pour le numéro spécial sur Borduas paru dans *Artscanada*, nos 224-225, déc. 1978 - jan. 1979.

³ Plus de cinquante pages présentent une section documentaire. Elle comporte un répertoire des expositions auxquelles Borduas a participé; on y trouve pour chaque exposition la liste des oeuvres exposées, celle des oeuvres reproduites au catalo-

gue lorsqu'il en existe un et celle des critiques ou comptes rendus. Suit une bibliographie qui regroupe l'ensemble des textes publiés de Borduas, la liste des parties de sa correspondance qui ont déjà été publiées et les études sur Borduas classées par livres et articles et catalogues d'exposition. S'ajoutent la liste des oeuvres reproduites en couleur (XXVIII planches) et celle des oeuvres reproduites en noir et blanc (141), avec toutes les coordonnées actuellement disponibles sur ces oeuvres.

⁴ Cf. H. ZERNER, «L'art», dans *Faire l'histoire*, tome 2: *Nouvelles approches*, sous la direction de J. Le Goff et P. Nora, Gallimard, Paris, 1974, pp. 183-202; et surtout M. DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975.

⁵ Pour être à mon tour un peu maniaque pour les détails, je me demanderais ceci: est-il nécessaire de citer *toutes* les sources. En plus d'alourdir considérablement, cette accumulation, que Gagnon pratique surtout avec les références aux journaux, me semble un peu inutile. Il parle d'«indices objectifs», mais soulignons qu'il n'y a d'indice, ou de signe, que pour qui cherche quelque chose. Et celui-ci a déjà, au moins intuitivement ou hypothétiquement, défini son objet. L'accumulation peut produire une surenchère de l'effet de vérité, mais quelques documents suffisent à établir les faits. Du reste, en annexe, toutes les sources sont compilées et peuvent être au besoin consultées, pour vérification. J'ajoute encore ceci: pour les citations des articles des journaux, il est peut-être pratique d'avoir la page, mais la référence aux colonnes me semble extrêmement superflue, d'autant plus que Gagnon ne les donne pas systématiquement.

⁶ Par exemple, dans l'orientation suggérée par M. FOURNIER et R. LAPLANTE, «Borduas et l'automatisme: les paradoxes de l'art vivant», BORDUAS, *Refus global / Projections libérantes*, réédition Parti Pris, Montréal, 1977, pp. 101-146, où il est démontré que le scandale provoqué par la publication de *Refus global* est davantage dû à la position sociale de Borduas, spécifiquement sa position dans le champ des institutions d'enseignement, plutôt qu'au contenu esthétique du manifeste.

⁷ Je n'insisterai pas sur cette absence de rigueur structuraliste car l'intention de Gagnon n'est pas de proposer son livre comme *modèle*. Le développement d'un structuralisme pictural et, d'une manière plus générale, d'une sémiologie picturale demanderait plus des bases théoriques en linguistique et en sémantique structurale.

⁸ La résistance de l'ordre chronologique témoigne d'ailleurs du fait que le projet structuraliste n'est pas fondamental car c'est précisément une des qualités de ce genre d'analyse de ne pas suivre nécessairement l'ordre linéaire du développement du récit et de favoriser un ordre plutôt diachronique

qui, en quelque sorte, est la négation de l'histoire et, du coup, la mise à nu de la structure organisatrice.

⁹ «*The Tenacity of the Sign (Borduas in New York)*», *Artscanada*, revue citée, pp. 31-38. On peut maintenant consulter en français les références qui y sont faites à la théorie de C.S. PEIRCE: *Écrits sur le signe*, trad. G. Deledalle, Seuil, Paris, 1978.

¹⁰ Après avoir pris connaissance du texte cité en note 9, Gagnon a intitulé son étude récente de ces tableaux: «*The Death of the Sign*», *Artscanada*, revue citée, pp. 48-55. Mais il reprend le contenu déjà proposé aux derniers chapitres de son livre: l'économie chromatique est *symbolique*, au sens peircien, c'est-à-dire qu'elle renvoie, arbitrairement, à un extérieur que le tableau représente par une composition spécifique, «avec de plus en plus de contrôle dans la disposition des taches ou des plans...» (p. 455). Les monochromes échapperaient peut-être à ce statut symbolique si on en accentuait la lecture *matérialiste* et si on oubliait la référence à Klein (p. 452). Mais le traitement de la matière inscrit sur la toile une forme de quadrillage qui, même s'il *indique* le tableau comme objet et non comme signe, suggère que par le léger bas-relief «le peintre demande aux seuls accidents de la matière accrochant la lumière physique de définir l'espace» (p. 452) et qu'il «médite sur les aires privilégiées du tableau: le haut et le bas, la périphérie et le centre, le mouvement (ascension) et le repos, etc.» (p. 253). Il faudrait relire ici, à propos de la valeur sémantique-symbolique de ces positions sur le plan, W. KANDINSKY, *Point, Ligne, Plan*, Médiations-Gonthier, Paris, 1970. Gagnon ajoute: «Mais un changement radical est introduit à partir des monochromes. Les tableaux, à une ou deux exceptions près, ne sont plus titrés. Ils ne sont même plus signés. Le discours qui les avait accompagnés depuis le début (...) s'arrête. La peinture de Borduas devient un monde muet» (p. 453). Je ne le crois pas; sa peinture reste *signe*, c'est-à-dire «image parlante». Le métalangage s'arrête cependant, peut-être parce que l'image est le Verbe même, faisant coïncider le signe et sa référence (auto-référence) comme signification...

¹¹ Dans les remarques qui suivent, il ne s'agit que des titres après 1942.

¹² Par ex.: «Ces titres ne sont pas sans introduire un élément important que l'analyse ne saurait négliger. Bien que donnés après coup, ils se réfèrent presque toujours à un élément visuel présent dans l'oeuvre et ne paraissent pas gratuits...» (p. 129).

¹³ Le premier pas du renoncement étant la description numérique ou la datation: coordonnées de la naissance, incapacité de dire ce qui est né.

¹⁴ Il serait par exemple intéressant de comparer, de part et d'autre du *Refus global*, l'orientation et le

champ sémantique-symbolique des connotations dans les titres.

¹⁵ On sait l'écart substantiel qui existe la plupart du temps lorsque des peintres tentent de dire verbalement le contenu esthétique et théorique que leurs oeuvres expriment pratiquement.

¹⁶ Cf. par exemple «*The Tenacity of the Sign...*», art. cité.

¹⁷ L'analyse structurale des titres, telle que l'a tentée Gagnon, suppose une connaissance plus approfondie de la sémantique structurale; la condensation impliquée dans le petit récit qu'est le titre rend la tâche difficile même au sémanticien d'expérience. Il convient donc ici d'insister encore plutôt sur l'heureuse hardiesse de l'entreprise que sur ses faiblesses.

¹⁸ «... qui consiste à rapprocher deux éléments opposés dans la réalité: ici, la guerre et les fleurs, comme si cette *neutralisation* d'un signe par l'autre au plan verbal renvoyait plus efficacement que l'évocation d'un seul signifié (...) au caractère plastique de l'objet représenté. Notons toutefois qu'un carquois fleuri est un instrument de guerre *détourné de sa fonction normale*. Aux flèches, ont été substituées des fleurs» (p. 202). C'est moi qui souligne.

¹⁹ On pourrait croire que les titres de Borduas réduisent, comme première lecture, le champ des connotations, mais cette brève analyse peut au contraire suggérer que le titre n'est qu'un embrayeur qui ouvre la porte à l'imaginaire du lecteur-spectateur. Gagnon n'a pas analysé cette dimension ouverte de l'oeuvre de Borduas mais, répétons-le, plutôt la clôture de sa lecture par ses titres.

²⁰ Extraites d'un travail en cours sur ce manifeste à partir de la *Sémantique structurale* de A.J. GREIMAS, Larousse, Paris, 1966.

²¹ Sur ce problème de l'immobilisation du corps et de l'idéologie de la représentation, voir R. PAYANT, «Jackson Pollock: la libération de la peinture», dans *Jackson Pollock*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1979.

²² Les monochromes, encore une fois, échappent peut-être à ce système.

²³ Cette lettre de Borduas où il explique comment il peint sans idées préconçues est analysée, au passage, dans «*The Tenacity of the Sign...*», art. cité.