

Université de Montréal

**L'autoportrait de Paul-Émile Borduas : mutation des
statuts professionnel et intime de l'artiste**

par
Elsa Pilet

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès sciences
en histoire de l'art

Août, 2013

© Elsa Pilet, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
L'autoportrait de Paul-Émile Borduas : mutation des statuts professionnel et intime de l'artiste

présenté par :
Elsa Pilet

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Suzanne Paquet

.....
Présidente rapportrice

Christine Bernier

.....
Membre du jury

Louise Vigneault

.....
Directrice de recherches

RÉSUMÉ

L'autoportrait de Paul-Émile Borduas, unique expérience de ce genre artistique dans sa carrière, s'avère représenter une étape charnière dans sa construction personnelle et artistique. Notre étude s'amorce par la description formelle du tableau, l'identification du processus de création, l'analyse du problème de datation et la réflexion sur les influences et assimilations stylistiques. Les nombreux indices détectés sont exploités pour mettre en évidence la mutation des statuts intime et professionnel. À partir d'une introspection et d'un itinéraire spirituel, Borduas tente d'extérioriser sur la toile la complexité de sa personnalité et sa quête d'identité. Le tableau est révélateur de l'établissement d'un Moi accompagné d'un code d'expression personnel du peintre. Par ailleurs, il s'inscrit au démarrage d'une œuvre qui va participer à l'émergence progressive de la modernité artistique et sociale du Québec à partir des années 1930. L'artiste semble affirmer son statut professionnel en développant des stratégies qui allient, d'une part, tradition et modernité, et, d'autre part, incertitudes et volonté d'émancipation. En choisissant de se représenter lui-même dans son propre langage pictural et son code d'expression personnel, Borduas pose les jalons de son identité et s'impose comme artiste-peintre dans une société québécoise en voie de modernisation.

Mots-clés : Paul-Émile Borduas, statut d'artiste, Québec, identité, introspection, modernité, autoportrait.

ABSTRACT

The self-portrait of Paul-Émile Borduas, unique experience in this artistic genre in his carrier, represents a milestone in his personal and artistic career. This work begins by the formal description and the study about stylistic influences and assimilations. Many key points are detected and exploited to bring out the mutations of intimate and professional status. From introspection and spiritual itinerary, Borduas tries to externalize on canvas the complexity of his personality and his quest for identity. The canvas is indicative of the establishment of an “ego” accompanied by a personal code of expression as a painter. Moreover, he built a canvas that will participate in the gradual emergence of the artistic and social modernity of Quebec from 1930. The artist seems to assert its professional status by developing strategies that combine on the one hand, tradition and modernity, and, on the other hand, uncertainty and desire for emancipation. By choosing to represent himself in his own pictorial language and his personal code of expression , Borduas lays the foundation of his identity and stands out as a painter in Quebec society in the progress of modernization.

Keywords: Paul-Émile Borduas, artist status, Quebec, identity, introspection, modernity, self-portrait.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
LISTE DES FIGURES	vii
REMERCIEMENTS	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	10
Borduas et son autoportrait : traits et signes d'une mutation	10
A. Les indices indispensables à l'interprétation de l'autoportrait	11
1. Des indices dévoilés par la description formelle	11
2. En quoi le tableau est-il un autoportrait ?.....	13
B. Le processus de création comme indicateur des motivations de l'artiste	18
1. Nature du support visuel : miroir ou photographie ?.....	18
2. État fragmentaire de l'œuvre : destruction naturelle ou voulue ?.....	21
C. Controverses autour de la datation	24
1. La datation de l'œuvre : les positions des auteurs	25
2. La datation de l'œuvre : notre approche analytique par la production de Borduas.....	27
D. La convergence d'assimilations stylistiques	29
1. Les influences rapportées du voyage d'études en France.....	30
2. L'influence symboliste d'Ozias Leduc.....	34
CHAPITRE II	39
La mutation du statut intime de Borduas par l'établissement d'un langage personnel de création	39
A. Les supports d'un langage spirituel et pictural : le masque et le code	41
1. Le masque, pour passer de l'intériorité à l'extériorité.....	41
2. Le code d'expression, pour promouvoir son identité	43
B. Un itinéraire spirituel vers l'établissement du Moi	48
1. Le Moi traduit par le symbolisme.....	48
2. Le double Moi comme attestation d'identité.....	51
C. L'établissement du Moi vers un processus autobiographique	57
1. La construction autobiographique de l'autoportrait	58
2. La postérité de l'autoportrait par l'autobiographie.....	63

CHAPITRE III	68
La mutation du statut professionnel de Borduas	68
A. L’autoportrait de Borduas, entre tradition et modernité	69
1. Une stratégie de valorisation des moyens techniques traditionnels	70
2. La stratégie de modernisation par l’expérimentation	72
B. L’autoportrait à la croisée des chemins entre incertitude et émancipation.....	77
1. La stratégie de l’écriture : un signe d’émancipation.....	78
2. L’omission des attributs du peintre	81
3. Une signature inexistante.....	85
 CONCLUSION.....	 90
BIBLIOGRAPHIE	xi
ANNEXE	xviii
REPRODUCTION DES ŒUVRES À L’ÉTUDE	xviii

LISTE DES FIGURES

- Figure 1. Paul-Émile Borduas
Autoportrait, vers 1930
Huile sur toile marouflée sur panneau, 21,7 x 16,1 cm
Collection Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
(n° 15780)
- Figure 2. Maurice Perron
Paul-Émile Borduas dans son atelier à Saint-Hilaire, 1951
Photographie, 25,5 x 25,5 cm
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec
(n°1999.297)
- Figure 3. Anonyme
[*Paul-Émile Borduas dans son atelier de Saint-Hilaire*, 1928]
Photographie
Collection des Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- Figure 4. Paul-Émile Borduas
Étude d'un épervier dans un paysage décoratif, 1923-1924
Huile et pastel sur carton, 90 x 60 cm
Collection Renée Borduas, Beloeil
- Figure 5. Paul-Émile Borduas
Tête d'homme et autoportrait, [1930]
Pierre noire et craie blanche sur papier gris, 9,6 x 17,1 cm
Collection privée
- Figure 6. Anonyme
[*Remise des diplômes de l'École des beaux-arts de Montréal*], 1928
Photographie, « Diplômés de l'École des beaux-arts », *La Presse*, (Montréal), 11 février 1928.
Collection des Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
- Figure 7. Paul-Émile Borduas
Portrait de Maurice Gagnon, 1937
Huile sur toile, 49,5 x 44,5 cm
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
(n° 15794)
- Figure 8. Paul-Émile Borduas
Portrait de Madame Gagnon, 1941

Huile sur toile, 48,2 x 43,2 cm
Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
(n° 1972.23)

Figure 9. Paul-Émile Borduas
Portrait de Gaillard, 1933
Huile sur toile, 40 x 46,9 cm
Collection particulière

Figure 10. Maurice Denis
Autoportrait à 18 ans, 1889
Huile sur toile, 33 x 24 cm
Collection du Musée départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye
(n° RF 2001 7)

Figure 11. Paul-Émile Borduas
Paysage : Shespre (Meuse), 1929
Huile sur carton, 16 x 25 cm
Collection Renée Borduas, Beloeil

Figure 12. Paul-Émile Borduas
Jeune fille au bouquet ou Le Départ, 1931
Huile sur toile, 34 x 26 cm
Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
(n° 1990.40)

Figure 13. Paul-Émile Borduas
Portrait d'Henriette Cheval, [1931]
Huile sur carton rigide, 20,4 x 13,6 cm
Collection Renée Borduas, Beloeil

Figure 14. Paul-Émile Borduas
France, [1930]
Huile sur bois avec traces d'esquisse au crayon, 13,4 x 21,9 cm
Collection Renée Borduas, Beloeil

Figure 15. Paul-Émile Borduas
Synthèse d'un Paysage de Saint-Hilaire, 1932
Huile sur toile, 25,4 x 33 cm
Collection Gilles Beaugrand, Montréal

Figure 16. Paul-Émile Borduas
Saint-Jean, 1935
Huile sur toile, 20,3 x 20,3 cm

Collection de Jean Bruchési, Montréal

Figure 17. Auguste Renoir

Étude : torse, effet de soleil, 1876

Huile sur toile, 81 x 64,8 cm

Collection du Musée d'Orsay, Paris

(n° RF 2140)

Figure 18. Paul Sérusier

Talisman, 1888

Huile sur bois, 27 x 21,5 cm

Collection du Musée d'Orsay, Paris

(n° RF 1985 13)

Figure 19. Henri Matisse

Autoportrait, 1900

Huile sur toile, 46 x 55 cm

Collection du Centre Georges Pompidou, Paris

(n° AM 1991-271)

Figure 20. Pablo Picasso

Autoportrait à la palette, 1906

Huile sur toile, 46 x 56 cm

Galerie de Prague, République Tchèque

Figure 21. Ozias Leduc

Mon portrait, 1899

Huile sur papier collé sur bois, 33 x 26,9 cm

Collection du Musée national des beaux-arts du Canada, Ottawa

(n° 16996)

Figure 22. Ozias Leduc

Autoportrait, 1909

Huile sur carton, 19 x 25,5 cm

Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

(n° 1986.38)

Figure 23. Piet Mondrian

Autoportrait, 1900

Huile sur toile, 50,4 x 39,7 cm

Collection Philips, Washington DC, USA

Figure 24. Nicolas Poussin

Portrait de l'artiste, 1650

Huile sur toile, 98 x 74 cm
Collection du Musée du Louvre, département peinture, Paris
(n° INV 6634)

Figure 25. Paul-Émile Borduas
Paysage au Moulin ou *Moulin à vent*, 1921
Encre et aquarelle sur papier, 14,6 x 9,2 cm
Collection E. Clerk, Montréal

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice de recherches, Louise Vigneault, pour sa confiance, la qualité de son enseignement, la patience avec laquelle elle m'a transmis son sens de la rigueur et de la méthode, l'aide qu'elle m'a apportée tout particulièrement dans l'orientation de mes recherches et la définition de la problématique de mon mémoire. Tout au long de mon parcours, elle m'a guidée pour m'aider à relever tous les défis qui se sont présentés à moi. Ses encouragements m'ont toujours incitée, malgré les embûches, à poursuivre mes efforts pour mener à bien mon projet de mémoire.

J'adresse aussi mes remerciements les plus sincères à François-Marc Gagnon, pour le temps qu'il m'a accordé lors de plusieurs rendez-vous, pour son écoute et sa bienveillance. Nos conversations, vivifiantes et menées sur le ton de l'humour, ont été pour moi l'occasion de recueillir d'innombrables et précieuses connaissances et d'envisager de nouvelles pistes de recherche. Un grand merci aussi pour m'avoir ouvert le fonds documentaire sur Borduas de l'université Concordia.

Merci à l'équipe de conservateurs du MBAC de m'avoir permis de tenir l'autoportrait de Borduas entre mes mains, au sein de la réserve du musée, et de m'avoir donné accès au dossier de conservation.

Merci à Suzanne Paquet qui m'a engagée pour le poste d'auxiliaire technique à l'Université de Montréal, me permettant non seulement de financer ma vie d'étudiante, mais aussi de rythmer mon temps et de stimuler, par l'exercice professionnel, mon travail de rédaction du mémoire.

Merci à Sophie Tremblay pour son accueil chaleureux et ses bons conseils lors de chaque rencontre au secrétariat. Enfin, merci à ma famille qui, même au-delà de l'Atlantique, a toujours été à mes côtés et sans qui ce projet n'aurait pu voir le jour.

Marie-Hélène, Julia, Archie et Sido m'ont apporté leur soutien affectif, méthodologique et littéraire, avec passion, durant deux années de mon Master. Merci à Giovanni pour son regard attentionné et positif sur mes projets, ses relectures et la pertinence de ses recommandations, à mes amis pour leurs encouragements. J'adresse mes remerciements les plus amicaux à Kim, qui m'a permis, dans une ambiance de rires et de gentillesse, de connaître et partager l'intimité de la vie montréalaise durant ces deux années et à Jean-Pascal qui a toujours gardé un œil sur moi.

INTRODUCTION

L'œuvre intitulée *Autoportrait* (fig. 1) de Paul-Émile Borduas, réalisée dans une période se situant entre la fin des années 1920 et le début des années 1930, permet d'éclairer le début de la carrière de l'artiste. Sa composition, sa facture, son cadrage témoignent des orientations stylistiques de Borduas à l'orée de sa carrière. Elle porte la complexité des débats artistiques entre modernité et tradition qui agitent le Québec ; elle retrace ses interrogations personnelles et intimes et reflète sa volonté d'afficher son statut professionnel d'artiste.

Lorsque naît Paul-Émile Borduas, à Saint-Hilaire en 1905, le Québec connaît une phase d'expansion économique importante, par l'augmentation de la population et le développement industriel, alors même que la Province demeure largement rurale. L'expansion s'opère en parallèle avec celle des États-Unis, mais connaît un arrêt brutal au moment où éclate la crise économique mondiale de 1929. Cette période, qui est celle de la jeunesse et de la formation de Borduas, est aussi marquée par la poursuite d'une effervescence intellectuelle, de débats et de créations. Dès 1880, les salons artistiques se sont développés dans les principales villes du Canada. La sensibilité aux influences et aux échanges extérieurs s'accroît. De nombreux artistes se rendent en Europe pour rencontrer leurs pairs et réaliser ce que Louise Vigneault désigne comme « rattrapage culturel¹ ».

Ces échanges sont aussi révélateurs des débats qui traversent la vie intellectuelle québécoise pendant la jeunesse de Borduas : les hérauts de la modernité, du cosmopolitisme et des avant-gardismes formels se confrontent aux tenants plus traditionnels de la Province, qui tente de mettre en avant ses immensités et sa ruralité. Un certain nombre d'artistes et d'intellectuels souhaitent rejoindre tous les domaines et toutes les classes sociales, et promeuvent l'abondance et la diversité des pratiques artistiques². Ils en viennent à percevoir comme aliénante

¹ Expression de Marcel Rioux (1974). *Les Québécois*, Paris : Éditions du Seuil utilisée par Louise Vigneault (2002). *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal : Hurtubise/HMH, p. 111.

² Denis Saint-Jacques (2005). « De Québec à Montréal, essai de géographie historique », Micheline Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal, vers 1900*, Saint-Laurent, Québec: Fides, p. 27-38.

l'influence de l'Église, qui exalte l'utopie d'une société catholique française et rurale, repliée sur elle-même.

Émergent ainsi des expressions critiques, qui s'introduisent, peu à peu, dans les discours politiques. Les positions de ces artistes sont proches de la « rébellion idéologique³ », contre le conservatisme de l'État. En 1918, un pas nouveau est franchi avec la parution de la revue avant-gardiste et littéraire *Le Nigog*⁴, ouvertement engagée contre le régionalisme. La revue fait le bilan de la situation artistique et s'engage résolument pour faire évoluer l'art vers la modernité par des témoignages artistiques concrets et la revendication d'une liberté d'expression. Le futur maître de Paul-Émile Borduas, le peintre Ozias Leduc, participe à cette revue (il en réalise les couvertures) et adhère aux idées novatrices qu'elle propage : la culture touche tous les domaines, du champ politique à l'artistique. De même que la langue française, la culture s'impose comme élément fondateur de l'identité québécoise. Ainsi que l'écrit Jean-Guy Lacroix, « la culture contribue directement à la production de la spécificité sociale, à la formation de l'identité et du sentiment d'appartenance ». Elle « donne du sens à l'action sociale et à l'identité, parce qu'elle est l'instrument de base de la valorisation et de la production du sens⁵ ».

En 1921, à Saint-Hilaire, Paul-Émile Borduas rencontre Ozias Leduc, décorateur religieux réputé. Leduc l'engage sur ses chantiers, notamment pour la décoration de la chapelle de l'évêque de Saint-Hilaire en 1922 et d'une chapelle à Halifax pendant les étés de 1924 et 1925. Auprès de lui, Borduas s'initie à l'histoire de l'art et prend des cours de dessin⁶. Mais Leduc veut avant tout susciter chez son élève la connaissance artistique et favorise l'émergence de son talent au sein d'un réseau structuré de diffusion de l'art⁷. À cette époque, Borduas projette de devenir lui-même décorateur d'église. Après avoir obtenu son diplôme de l'École des beaux-arts de Montréal en 1928, Borduas devient professeur de dessin à la commission des écoles catholiques de Montréal.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Pierre Pajotte (2005). « Cercles et autonomie littéraires au tournant du XX^e siècle », Micheline Cambron (dir.). *Op. cit.*, p. 29-55.

⁵ Jean-Guy Lacroix (1995). « La culture, les communications et l'identité dans la question du Québec » [En ligne], *Cahier de recherche sociologique*, no 25, p. 247 à 298. Dans *UQAC*, http://classiques.uqac.ca/contemporains/lacroix_jean_guy/culture_communication_identite/culture_communication_identite.html. Consulté le 18 janvier 2012, p. 11.

⁶ François-Marc Gagnon (1988). *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, du 6 mai – 7 août 1988, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, p. 28.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

Mais il démissionne, suite à un différend avec l'établissement d'enseignement artistique. À cette date, le parcours de Borduas connaît un tournant décisif. Ozias Leduc et Olivier Maurault lui offrent l'opportunité d'aller parfaire ses études à l'Atelier des arts sacrés de Maurice Denis et Georges Desvallières à Paris. Il visite des expositions et découvre les peintres des principaux courants picturaux depuis le début du XX^{ème} siècle, tels que les artistes impressionnistes, cubistes, fauves, etc. Il se familiarise avec des techniques lui permettant de traiter la lumière, la couleur et l'exploitation de l'espace, auxquelles il aura recours dans la réalisation de ses œuvres. Pour notre réflexion, cette époque nous intéresse particulièrement, car elle représente le contexte dans lequel l'autoportrait semble avoir été réalisé.

Cette expérience bouleverse Borduas intellectuellement. Le jeune peintre subit un « choc culturel » au contact de la peinture contemporaine⁸ et se retrouve écartelé entre son attirance pour ces courants artistiques venus de l'étranger et son attachement affectif à son pays. Mais son séjour est écourté : du fait de l'épuisement de ses ressources financières, il se voit contraint de rentrer au Québec en 1930. Le pays est alors frappé par la crise économique et financière mondiale et Borduas ne trouve pas d'emploi de décorateur d'église, comme il l'aurait souhaité⁹.

L'autoportrait de Borduas, dont la datation précise n'est pas authentifiée, est réalisé à ce moment charnière de l'évolution intellectuelle et artistique du peintre, entre 1928 et 1930. L'autoportrait se définit sommairement par « le portrait d'un artiste réalisé par lui-même ». Toutefois, une telle définition est limitative si elle s'attache à signifier la représentation extérieure de la personne. Quel que soit le médium choisi, la réalisation d'une telle œuvre va bien au-delà de la simple reproduction des traits physiques. L'artiste, lors de cette entreprise, se prend comme sujet de représentation et donc se distancie de lui-même. Le résultat du travail produit est consécutif à une introspection et à une exploration méthodique de sa psyché. Ainsi, le fait de réaliser un autoportrait s'apparente à une mise en scène par laquelle l'artiste se contraint à définir et à assumer sa manière, à travers des indices forgeant l'identité qu'il veut imposer. Chez Borduas, l'autoportrait reprend ces éléments et s'avère être représentatif d'un moment de sa vie marqué par le désarroi et l'éloignement à l'égard du conservatisme de l'Église. Il montre aussi le

⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 40-43.

désir de saisir, de manière sensible et spontanée, sa « réalité intérieure¹⁰ », comme le rapporte Marcel Fournier. À la lumière de cette définition, la réalisation de l'autoportrait semble accompagner la démarche de Borduas et trouve une place de choix dans le début de sa carrière artistique.

Marcel Fournier rappelle le contexte historique et artistique dans lequel évolue Paul-Émile Borduas. Il évoque cette lente progression, constructive et équilibrée, marquée successivement par des événements comme l'entrée à l'École du meuble en 1937, la rencontre avec Maurice Gagnon ou encore la découverte des écrits d'André Breton la même année, qui viendra nourrir la série des *Gouaches de 1942*, amorçant la nouvelle orientation surréaliste de Borduas. Ces directions annoncent les lignes intellectuelles et artistiques qui feront de l'artiste le fondateur du groupe des Automatistes et l'auteur du *Refus global* en 1948. C'est dans ce manifeste qu'il interjette : « Au diable, le goupillon et la tuque ! ». Cette phrase exprime, d'une part, le rejet des interdits imposés par le poids de l'Église et le conservatisme de l'État et, d'autre part, le refus d'une politique artistique régionaliste, considérée comme réductrice, même si elle se pare d'une pseudo-modernité dans son langage pictural. Borduas estime que les institutions gouvernementales et religieuses maintiennent le Québec dans une fidélité au passé sans ouverture vers le futur. Pierre Vadeboncoeur confirme la place primordiale de Paul-Émile Borduas dans cette évolution : « Le Canada français moderne commence avec lui¹¹ ». Le manifeste *Refus global* est un appel à la libération, dont la genèse et la maturation semblent prendre leur source dès les plus jeunes années de l'artiste dans le milieu artistique.

En considérant le parcours de Borduas, aussi bien dans ses écrits que dans ses peintures, on découvre l'image d'un homme de combat. Manifestement engagé dans l'ouverture de son pays vers la modernité artistique, il se révèle également, par ses écrits comme par ses actes, tourmenté et confronté à ses incertitudes et ses contradictions. L'autoportrait de Paul-Émile Borduas est indissociable de ce contexte de production incluant les conditions de travail de l'artiste, tant intimes que professionnelles. Par conséquent, l'étude de l'œuvre apporte des éléments révélateurs de l'évolution intellectuelle et picturale de Borduas.

¹⁰ Marcel Fournier (2004) [1986]. *L'entrée dans la modernité*, Chicoutimi : J.-M. Tremblay, p. 184.

¹¹ Pierre Vadeboncoeur (1977). *La ligne du risque*, Montréal : Hurtubise HMH cité par Marcel Fournier (2004), *op. cit.*, p. 164.

Ainsi, nous souhaitons analyser l'autoportrait de Paul-Émile Borduas sous un angle permettant de le placer comme élément caractéristique de l'évolution du peintre sur les plans personnel et social. En ce sens, nous tentons de comprendre comment les motivations de l'artiste trouvent leur expression concrète dans le tableau et en quoi l'œuvre caractérise le début de sa carrière. La formation auprès d'Ozias Leduc, le voyage en France et son détachement progressif de la profession de décorateur d'églises sont des aspects marquants des débuts de Borduas. Ils retracent la transformation de Borduas-élève à Borduas-artiste, marquent une évolution de son identité et de celle de son groupe social. C'est donc en plaçant l'autoportrait de Borduas au cœur de notre réflexion que nous pouvons nous interroger sur les indices qu'il porte, au regard des évolutions du peintre. Ces dernières concernent son état personnel et sa situation sociale et artistique, ce que nous nommons « statut intime » et « statut professionnel » et leurs transformations et mutations respectives. Cette particularité chez lui mérite d'être développée pour appréhender son évolution à travers ses expériences humaine, picturale et littéraire. Ainsi, nous analyserons comment l'autoportrait de Paul-Émile Borduas révèle les mutations de son statut intime et de son statut professionnel de peintre.

Nous verrons donc, tout d'abord, par une étude descriptive de l'autoportrait, comment les éléments plastiques du tableau révèlent les motivations de l'artiste, comment il définit son processus de création et assimile les influences artistiques. Ces éléments sont porteurs de renouveau pictural et psychique qui permettent de révéler les motivations de Borduas. À partir de ces éléments, nous examinerons la mutation du statut intime grâce à l'examen des éléments personnels, écrits et autobiographiques, et montrerons comment le motif du masque, empreint de symbolisme, accompagne l'itinéraire spirituel du peintre. Enfin, nous analyserons la mutation du statut professionnel occasionnée par cette œuvre, qui permet à son auteur, alors qu'il traverse une période de doute dans sa recherche d'indépendance intellectuelle et artistique, de définir des stratégies lui permettant de s'imposer peu à peu sur la scène artistique.

Dans le premier chapitre, nous engagerons une étude descriptive de l'œuvre portant sur la composition, la stylistique, le processus de création et les influences. Cette étude fournit les premières pistes de réflexion sur la mutation des statuts intime et professionnel, pour les chapitres suivants. Tout d'abord, en nous appuyant sur un corpus d'œuvres composé de photographies et de tableaux de Borduas réalisés entre 1924 et 1942, nous examinerons la composition, la couleur,

la lumière, la question de la ressemblance physique, le rapport analogue entre la réalisation d'un autoportrait et la pratique littéraire dans l'affirmation du « Je », ainsi que l'importance du spectateur lors de la création d'un autoportrait. En second lieu, nous nous interrogerons sur les processus de création de l'artiste, par une analyse sur le support visuel et sur l'état fragmentaire de la couche picturale. En troisième lieu, nous examinerons le problème de la datation de l'œuvre, qui reste non déterminée, et tenterons d'apporter notre propre éclairage. En dernier lieu, nous nous interrogerons sur la convergence d'assimilations stylistiques dans l'autoportrait qui procure des indices sur la mutation du statut intime de Borduas ainsi que de son statut professionnel.

Dans le deuxième chapitre, à partir des analyses que nous aurons formulées précédemment, nous tenterons de mettre en lumière l'évolution du statut intime de Borduas. Lors de la réalisation d'un autoportrait, et notamment chez Borduas, cette évolution se traduit par une introspection et par la tentative de répondre à la question : « Qui suis-je ? ». En premier lieu, le recours au motif du masque, empreint de symbolisme, marque la prise de possession d'un code d'expression personnel. Cette expérience mène Borduas à une quête spirituelle lui permettant d'explorer les fondements de son identité. En deuxième lieu, l'établissement du Moi par Borduas oscille entre affirmation de ses origines et représentation de son atelier comme élément signifiant de sa personnalité ; à ce stade, il sera intéressant d'identifier l'influence de l'« éthique personnaliste¹² ». En troisième lieu, nous analyserons comment Borduas chemine spirituellement vers l'établissement de son identité et de son Moi, à partir de ses pratiques de l'autobiographie, soit dans ses écrits, soit dans son tableau.

Dans le troisième chapitre, il convient de montrer que Borduas dépasse la mutation de son statut intime pour l'extérioriser dans l'affirmation de son statut professionnel. L'artiste, tenant à s'imposer comme « artiste-peintre » et être reconnu en tant que tel, trouve progressivement son émancipation par des stratégies dont le tableau semble révéler le contenu et le sens. En premier lieu, nous mettons en lumière les stratégies plaçant l'autoportrait entre modernité et tradition. En second lieu, nous examinons comment les relations entre écrit et peinture, chez Borduas, s'avèrent être les marqueurs à la fois de son émancipation et de son incertitude face à l'avenir.

¹² E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren (2002). *Sortir de la « Grande noirceur », L'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille*, Sillery, Québec : Septentrion.

Afin d'étayer notre propos et de soutenir nos hypothèses, nous nous appuyons sur un certain nombre de travaux essentiels. Concernant les données biographiques du parcours de Borduas, nous utilisons principalement les ouvrages de François-Marc Gagnon¹³, tout spécialement intéressants puisque l'auteur mène une démarche scientifique face à l'histoire de l'artiste, choisissant de présenter les faits sans ajouter la moindre interprétation. L'ouvrage de Guy Robert¹⁴ complète les écrits de Gagnon par une approche tout aussi scientifique, mais de nature plus subjective, laissant apparaître une part de sensibilité et s'attachant à la présentation de certains aspects de la personnalité de Borduas. L'étude de Jean-Philippe Warren¹⁵ nous permet d'appréhender la place de Borduas dans un milieu artistique empreint de spiritualité, de montrer l'influence dominante qu'exerce la religion et les débats qu'elle suscite au sein même de l'œuvre et de la vie de l'artiste. En complément, les écrits¹⁶ de Borduas permettent d'illustrer les propos des auteurs et d'avoir un contact direct avec sa pensée. Les ouvrages de Gilles Lapointe¹⁷ et de Philippe Lejeune¹⁸ nous amènent à envisager la démarche artistique du peintre sous un jour littéraire et autobiographique. Ainsi, notre étude a consisté à établir un parallèle entre ces écrits scientifiques, pour faire ressortir la personnalité de Borduas, en tant qu'homme et en tant qu'artiste, et déterminer les temps forts du début de sa carrière artistique.

Notre réflexion se développe autour du thème dominant de l'autoportrait, genre artistique étudié de manière approfondie dans les ouvrages suivants. Les écrits d'Anthony Bond et Joanna Woodall¹⁹ retracent avec précision le contexte de production de l'autoportrait en général et l'historique relatif à ce genre artistique. Ils représentent un capital de connaissance auquel nous

¹³ François-Marc Gagnon (1978). *Paul-Émile Borduas (1905-1960), Bibliographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal : Fides ; François-Marc Gagnon (1988). *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, du 6 mai – 7 août 1988, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

¹⁴ Guy Robert (1977). *Borduas ou le dilemme culturel québécois*, Montréal : Stanké.

¹⁵ Jean-Philippe Warren (2011). *L'art Vivant, Autour de Paul-Émile Borduas*, Montréal : Boréal.

¹⁶ Gilles Lapointe, André G. Bourassa et Jean Fiset (1997). *Écrits II (1923-1953)* [de Paul-Émile Borduas, Édition critique du journal et de la correspondance de l'artiste], Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

¹⁷ Gilles Lapointe (1993). « Paul-Émile Borduas, Edition critique d'un choix de lettres », Thèse de doctorat, département d'études françaises, Montréal : Université de Montréal. Gilles Lapointe (1996). *L'envol des signes, Borduas et ses lettres*, Saint-Laurent Québec : Fides.

¹⁸ Philippe Lejeune (1996). *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil.

¹⁹ Anthony Bond et Joanna Woodall (dir.) (2005). *Self portrait : Renaissance to contemporary*, Londres, Portrait Gallery, 20 octobre 2005 – 14 mai 2006, Sydney, Art Gallery of New Wales, 17 février – 14 mai 2006, Londres : National Portrait Gallery, Sydney : Art Gallery of New South Wales.

nous référerons systématiquement au cours de notre étude. L'ouvrage d'Omar Calabrese²⁰ complète les précédents : bien qu'il soit consacré à la période de la Renaissance, il propose une approche originale et littéraire de l'autoportrait. Par ailleurs, les écrits de Christine Bernier²¹ sont essentiels pour parvenir à saisir l'importance du regard d'un artiste sur lui-même, lors de la réalisation d'un autoportrait. Ils se révèlent tout particulièrement utiles à l'analyse de la démarche de Borduas, qui semble développer une observation accrue tant de son visage que de sa personnalité. Quant aux différents aspects de la pratique artistique de Borduas, qu'il convient d'appréhender dans toute leur complexité, les articles de Monique Lanthier²² sur Ozias Leduc portraitiste nous fournissent des informations précieuses sur le procédé de réalisation d'un portrait incluant l'utilisation de la photographie, qui semble influencer Borduas. Nous avons donc rassemblé ces éléments factuels relatifs au genre de l'autoportrait qui ont alimenté notre réflexion sur la démarche artistique développée par Borduas dans son œuvre, ainsi que sur la mutation de ses statuts intime et professionnel dans un contexte historique précis.

Ce contexte historique nécessite d'être étudié en lien avec le développement identitaire de la province du Québec. Meunier et Warren²³ commencent leur étude au début des années 1900, pour montrer que la religion, omniprésente dans la société, devient progressivement un sujet de débats internes de plus en plus aigus entre conservateurs et progressistes, tenants d'une « éthique personnaliste ». Borduas semble adhérer à cette philosophie, qui demande à chaque individu de faire un travail sur lui-même pour s'élever spirituellement et contribuer à la régénération de la société. À l'époque de ses années de jeunesse, il doit également faire face à des enjeux d'ordre intellectuel et artistique ; Marcel Fournier²⁴ nous aide à en prendre la mesure et à décrypter, dans l'autoportrait de l'artiste, sa volonté d'accéder à la modernité par la mise en avant de ses valeurs individualistes. Sous un angle plus sociologique, l'ouvrage de Jean Kellerhals et Christian Lalive

²⁰ Omar Calabrese (2006). *L'art de l'autoportrait, Histoire et théorie d'un genre pictural*, Paris : Citadelles et Mazenod.

²¹ Christine Bernier (1991). « Autoportraits d'artistes québécois de 1970 à 1990 », Mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Montréal : Université de Montréal ; Christine Bernier (mai 1988). *Op. cit.*

²² Monique Lanthier (1987). « Portrait et photographie chez Ozias Leduc », Thèse de doctorat, département d'histoire de l'art. Montréal : Université de Montréal ; Monique Lanthier (1995). « Quatre visages – Ozias Leduc : portraitiste et photographe », *Vie des Arts*, vol. 39, n° 161, p. 32-35, <http://id.erudit.org/iderudit/53404ac>, consulté le 16 février 2013.

²³ E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren (2002). *Op. cit.*

²⁴ Marcel Fournier (2004) [1986]. *Op. cit.*

d'Épinay²⁵ procure les outils pour appréhender ce que signifie l'acte de la représentation de soi et les changements qu'occasionne l'évolution de l'identité d'un individu. L'article d'Esther Trépanier dans l'ouvrage de Marie Carani²⁶, complète cette réflexion en abordant le phénomène des évolutions identitaires dans les avancées culturelles et sociales du Québec depuis le XX^e siècle. L'ensemble des idées développées sur ce thème de l'identité mérite d'être mis en relation avec la thèse de Louise Vigneault²⁷. L'analyse de la question identitaire au Québec de l'auteure nous amène à réfléchir sur les motivations de l'artiste à créer son autoportrait. Ces éléments contextuels sont nécessaires et demandent à être étudiés dans le développement de l'autoportrait. Au-delà de l'approche stylistique, le recours à des interprétations issues de plusieurs types de lectures, qu'elles soient historiques, littéraires, sociologiques ou psychologiques, nous conduit à éclairer le début de la carrière du peintre.

²⁵ Jean Kellerhals, Christian Lalive d'Épinay et Colloque Cercle d'analyse « Médiation » (1987). *La représentation de soi : Etudes de sociologie et d'ethnologie*, Genève : Université de Genève.

²⁶ Esther Trépanier (1995), « Les paramètres épistémologiques et idéologiques d'un premier discours sur la modernité », Marie Carani (dir.). *Des lieux de mémoire, identité et culture modernes au Québec (1930-1960)*, Ottawa : Université d'Ottawa, p. 29-42.

²⁷ Louise Vigneault (2002). *Identité et modernité dans l'art au Québec*. Borduas, Sullivan, Riopelle, Montréal : Hurtubise/HMH.

CHAPITRE I

Borduas et son autoportrait : traits et signes d'une mutation

Le premier chapitre a pour objectif de présenter l'œuvre à partir des caractéristiques propres à son élaboration et à sa construction. Nous proposons d'étudier les signes que Borduas place dans son autoportrait et qui témoignent de ses pratiques, de sa démarche, de sa quête d'identité et de reconnaissance dans la société. Nous analyserons leur impact sur la construction de l'œuvre, afin d'approfondir, dans les chapitres suivants, la réflexion sur la mutation des statuts intime et professionnel de l'artiste.

En faisant appel aux auteurs cités pour la plupart en introduction, nous souhaitons, tout d'abord, définir les caractéristiques propres de l'œuvre par une description formelle, puis déterminer si le tableau répond à la définition d'autoportrait. Ces premières observations mettent en avant nos interrogations quant au processus de création de l'artiste. Dans le cadre contextuel, la date de réalisation de l'autoportrait fait l'objet d'une controverse à laquelle nous apportons notre proposition. Enfin, l'analyse stylistique de l'autoportrait permet d'enrichir la réflexion sur la datation et ouvre des perspectives sur les intentions de l'artiste et ainsi sur la mutation de ses statuts intime et professionnel.

A. Les indices indispensables à l'interprétation de l'autoportrait

La première étape de notre réflexion consiste à présenter l'œuvre par sa description formelle. Celle-ci est fondée sur notre observation et permet de mettre en avant les éléments qui posent question. Ainsi, nous nous interrogeons sur la signification des éléments plastiques apparaissant dans l'œuvre. La description formelle nous permettra de détecter les indices indispensables à l'interprétation de l'œuvre, afin de la resituer dans son genre artistique.

1. Des indices dévoilés par la description formelle

La description formelle de l'œuvre commence par la mise en évidence de plusieurs éléments : la confrontation du premier plan et de l'arrière-plan, l'utilisation de la couleur, l'importance du regard et l'exploitation de la lumière. Il s'agit ensuite de les étudier et de les rapprocher pour interpréter l'ensemble de la démarche de l'artiste. Cette toile de petite taille, marouflée sur panneau, rectangulaire (21,6 x 15,9 cm), est conservée au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), situé à Ottawa. Elle a fait l'objet d'un don au musée provenant de la veuve de l'artiste, Mme Gabrielle Borduas, en 1969.

Le cadrage donne de la puissance à la présence physique du peintre : la plus grande partie de l'espace est consacrée au visage, au cou et à la naissance des épaules. Au centre, la ligne des yeux suggère physiquement l'axe médian horizontal de la composition, tandis que l'arrête du nez se positionne sur l'axe médian vertical, qui lui-même divise le visage en deux parties totalement différentes par leur exposition à la lumière. Cette symétrie équilibrée sur les plans horizontal et vertical place le visage exactement au centre de la composition. Borduas semble lui donner une importance toute particulière.

L'arrière-plan se compose de quatre éléments superposés verticalement : la tenture, le mur jaune, la chaise et la pièce de tissu blanc. Tout en haut, la tenture à formes géométriques occupe les deux tiers de la surface. La comparaison du tableau avec une photographie de Maurice Perron, *Portrait de Paul-Émile Borduas dans son atelier de Saint-Hilaire* (1951, fig. 2) révèle que cette tenture est identique à l'arrière-plan de la photographie. Elle se compose de trois bandes horizontales, elles-mêmes subdivisées en plusieurs carrés comportant des losanges. Sous ces

motifs géométriques apparaît ce que nous interprétons comme un mur, en aplat d'ocre jaune sur une surface irrégulière. Une boule marron foncé, surmontant une forme de barreau de bois cylindrique, évoque le montant du dossier de la chaise sur laquelle Borduas est assis. Ce même dossier, qui se poursuit sur la partie gauche du tableau, est suggéré par la présence d'une pièce de tissu blanc qui semble être un chiffon. Des éléments tels que la tenture, la chaise et la pièce de tissu peuvent figurer tout naturellement dans un atelier d'artiste. Comme la tenture est présente à la fois dans le tableau et sur la photographie, faisant régner intuitivement la même atmosphère, l'autoportrait s'avère être une représentation de Borduas dans son atelier.

Les couleurs qui dominent dans la toile tendent vers les diverses tonalités de l'ocre, allant du marron foncé au brun-roux jusqu'au jaune minéral et lumineux. Les carrés de la tenture, tantôt marron foncé contenant des losanges gris, tantôt brun-roux contenant des losanges du même marron foncé, laissent ressortir le carré jaune, à droite, contenant un losange brun-roux, qui fait alliance avec le jaune du bas de la cloison. Le marron foncé de la chaise fait écho à celui de la tenture. La carnation du visage, plus éclairée et animée d'une sorte de transparence, reflète ce jaune lumineux sur le côté gauche, tandis qu'elle se rapproche du rose pâle sur le côté droit. Cette prédominance de l'ocre invite au mystère et à une méditation empreinte de spiritualité ; nous en analyserons l'impact dans le chapitre II. Par contraste, apparaissent des teintes plus froides empreintes de vert et de bleu. Le gris foncé de la moustache, des sourcils et des cheveux est rehaussé par une pointe de vert bronze, également présente sur la barbe naissante, la mâchoire et la gorge. La touche de jaune sur la partie gauche de la moustache en apparaît d'autant plus vive. Le bleu horizon de la veste de l'artiste se rapproche de celui qui colore le col de la chemise blanche, sous l'effet de l'ombre portée de la tête. Le bleu des yeux, plus vif, plus dense et étonnamment lumineux, se détache de l'ensemble de la composition, aiguisé par le trait noir sur les paupières jusqu'à la lisière des sourcils. Ainsi, l'ensemble de la composition est traité avec un nombre de couleurs restreint, laissant se détacher nettement le bleu des yeux et marquant ainsi l'importance du regard. La motivation de Borduas à créer cet effet relève d'une détermination à promouvoir et à affirmer son identité de peintre. Nous analyserons les composantes de cette identité dans le chapitre II.

La lumière joue un rôle décisif dans l'atmosphère qui se dégage de la toile. L'éclairage violent s'apparente à un clair-obscur à la manière de Rembrandt. Les rayons lumineux viennent

frapper la partie gauche du visage et l'illuminent entièrement au détriment de la partie droite. Une division s'opère sur la ligne médiane verticale, dissociant les deux parties du visage. La lumière donne une douceur chatoyante à la carnation, qui contraste avec les effets sombres du vert bronze au bas des joues et dans le cou. Cet éclat de lumière donne l'impression d'un contact direct avec la personne même de l'artiste : nous en analyserons le sens dans le chapitre II. La représentation fidèle de l'apparence de la peau, la profondeur et la vivacité du regard créent la sensation d'une vibration donnant vie à l'autoportrait.

À l'inverse des photographies représentant Borduas dans les années 1930, l'artiste présente une vêtue très simple composée d'une chemise et d'une veste. Le col, qui ressort sur le côté gauche, cache ainsi la naissance du cou. L'artiste se tient bien droit, le regard se conforme à la posture pour se porter vers le spectateur. Cette orientation suggère aussi la présence d'un miroir disposé face à Borduas dans lequel il se regarde pour peindre son autoportrait. Cette particularité sera étudiée plus en détail en partie B.

La composition générale comporte plusieurs artifices plastiques, comme l'utilisation d'axes médians assurant la symétrie et le clair-obscur, sur une palette de couleurs relativement restreinte, pour mettre l'accent sur l'importance du visage et particulièrement du regard. Ce dernier, surligné d'un trait noir, apparaît dans toute son intensité. Par cet effet, la barrière physique et concrète que constitue la toile semble s'estomper pour laisser le spectateur et l'artiste entrer en contact direct, comme s'ils allaient engager un dialogue. Il apparaît nécessaire de s'interroger sur la réelle appartenance du tableau au genre artistique de l'autoportrait.

2. En quoi le tableau est-il un autoportrait ?

Bien que l'œuvre ne soit ni datée, ni signée, elle est unanimement considérée comme un autoportrait par l'ensemble des chercheurs et historiens de l'art. Toutefois, nous souhaitons interroger la nature du tableau de Borduas : en quoi est-il un autoportrait ? Il s'agit de déterminer si c'est bien l'artiste qui s'exprime et qui peint sa propre image. Notre réflexion s'ancre, d'une part, dans la description formelle présentée précédemment et, d'autre part, dans les écrits scientifiques qui fournissent les outils aidant à reconnaître un autoportrait : le degré de

ressemblance entre l'artiste lui-même et son image, l'expression de la personne représentée par le « Je » et l'implication du spectateur dans un dialogue.

Dans l'ouvrage d'Agostino Paravicini Bagliani, Jean Wirth explique comment reconnaître une personne sur une image. Selon Wirth, l'identification d'une personne dans un portrait peut se faire de trois façons : par le nom apposé sur l'image, par la description d'objets à l'aide d'attributs ou par la ressemblance physique²⁸. Or, l'autoportrait de Borduas ne comporte ni nom, ni attributs personnels ou professionnels indiscutables. L'identification de l'artiste semble donc pouvoir s'effectuer uniquement par la ressemblance physique. Comme, selon l'auteur, « une personne est indissociable de ses particularités physiques²⁹ » et que « le portrait est une partie de la personne³⁰ », il apparaît ainsi intéressant de comparer l'autoportrait à des photos de Borduas.

C'est pourquoi nous souhaitons déterminer si l'autoportrait est ressemblant à deux photographies de l'artiste, que nous avons choisies parmi celles, rares, de Borduas dans son jeune âge. La première, de 1928, le représente en diplômé à la sortie de l'École des Beaux-arts. Les traits du visage, la disposition des cheveux et le dessin de la moustache sont identiques. De plus, François-Marc Gagnon souligne des similitudes évidentes, telles que la pose générale, l'expression et la direction du regard³¹. Le second cliché, intitulé *Borduas dans son premier atelier de Saint-Hilaire en 1928*³² (fig. 3), reproduit dans l'ouvrage de Guy Robert, présente l'artiste avec cette même intensité du regard qui suggère sa forte détermination. Borduas s'y met en scène comme peintre, tenant en main ses pinceaux et sa palette. Au mur, sont affichés ses dessins d'étudiant de l'École des beaux-arts et une toile, *Étude d'un épervier dans un paysage décoratif*, que nous nommerons pour une meilleure lecture *L'Épervier* (fig. 4), réalisée entre 1923-1924. Il a donc choisi de poser dans son atelier, un espace qui lui appartient sur les plans intime et professionnel. Toutefois, sur cette photographie, Borduas semble bien plus jeune que dans l'autoportrait. D'ailleurs, François-Marc Gagnon contredit Guy Robert quant au lieu et à la date du cliché : l'artiste se tiendrait, en fait, dans sa chambre d'étudiant au pensionnat

²⁸ Jean Wirth (2007). « Introduction », Agostino Paravicini Bagliani et al. *Le portrait : la représentation de l'individu*, Firenze : SISMEDEL edizioni del Galluzzo, p. 10-11.

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹ François-Marc Gagnon (1988). *Op. cit.*, p. 70.

³² Guy Robert (1977). *Op. cit.*, p. 135.

d'Hochelaga et la scène se déroulerait juste après la réalisation de *L'Épervier*³³. Nous pensons en effet que, si l'artiste met en avant *L'Épervier*, dans un décor qui le met en scène en tant qu'artiste, c'est pour attester de l'avancement de ses travaux ; dans ce cas, le cliché ne peut pas dater de 1928, mais bien de 1923-1924. Cependant, nous remarquons que Borduas semble plus inquiet dans son tableau, et qu'il affirme son « statut de peintre » de manière moins ostentatoire que lorsqu'il se laisse photographier dans son atelier ; nous en analyserons les raisons dans le chapitre II.

Ainsi, les deux clichés choisis pour notre étude comparative nous permettent d'identifier Borduas comme personne représentée dans son autoportrait. L'un et l'autre placent l'artiste en lien avec sa production : l'une à l'École des beaux-arts et l'autre dans son espace personnel de création. Cela nous conduit à postuler que Borduas a adopté un mode de vie où l'art occupe une place prépondérante. Un autre document authentifie l'identité de Borduas dans le tableau : son deuxième autoportrait au crayon (fig. 5). Le même nez allongé, la même arcature des yeux et le même front large confirment l'idée que Borduas est relativement fidèle à la réalité de son apparence physique. Cependant, la correspondance du visage représenté dans un tableau à celui d'une personne réelle ne tient pas uniquement aux détails physiques. Le tempérament de l'individu joue un rôle tout aussi important et il retient aussi l'attention du peintre dans la réalisation d'un portrait. Cette particularité sera étudiée chez Borduas dans la suite de notre développement. Pour authentifier pleinement la reconnaissance de Borduas comme sujet du tableau, nous souhaitons introduire une réflexion sur les outils de construction de son discours.

Omar Calabrese développe la théorie de la grammaire, présente dans les outils d'expression du peintre dans son autoportrait comme dans ceux de l'écrivain³⁴. Il construit son discours à partir d'un ensemble de trois éléments dits grammaticaux : « je-ici-maintenant³⁵ ». Par le « je », l'artiste est le seul à prendre la parole dans son autoportrait, ce qui produit l'image de sa présence physique. Dans le tableau de Borduas, le visage, sur lequel se resserre le cadrage, se découpe nettement par rapport au fond, de manière à constituer ce « je » grammatical, attestant la présence du peintre. Par le « ici », l'artiste détermine l'espace dans lequel il évolue, qui le

³³ François-Marc Gagnon (1978). *Op. cit.*, p. 62.

³⁴ Omar Calabrese (2006). *Op. cit.*, p. 30.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

caractérise et où il souhaite être reconnu. Chez Borduas, la disposition spatiale de l'arrière-plan ne nous est connue ni d'un point de vue physique ni d'un point de vue géographique ; aucune photographie ne lui correspond. Cependant, la tenture et la chaise suggèrent la prise en considération de l'espace physique dans lequel le peintre réalise son autoportrait et qui peut être son atelier. Par le « maintenant », c'est la notion de temps qui est en jeu. Nous pensons que Borduas introduit aussi cette notion dans la représentation de son visage. La courte durée du temps de pose est révélée par le caractère fugitif des coups de pinceau rapidement frottés sur la toile. Ainsi, Borduas saisit sa pose et son visage dans une forme d'instantanéité à la manière d'une photographie. Compte tenu de sa jeunesse (il a entre vingt-cinq ans et trente ans, selon la date de réalisation retenue), il fixe sur la toile un moment de sa vie où il se cherche encore psychologiquement. Dans son tableau, l'artiste scelle l'union entre sa personne réelle et sa personne représentée, provoquant une rencontre de cette dernière avec le spectateur.

La rencontre avec le spectateur est étudiée par Wendy Wick Reaves. L'auteure souligne que le spectateur joue un rôle important puisqu'il est le destinataire du discours conçu par l'artiste. Elle explique ce phénomène de la manière suivante : dans une première phase, le regard du peintre se porte sur lui-même par l'intermédiaire d'un support, miroir ou photographie ; dans une seconde phase, lorsque l'œuvre est réalisée et exposée, la barrière physique que constitue le support s'évanouit et le même regard vient toucher le spectateur. Il se produit alors un face à face entre l'artiste et le spectateur³⁶. Selon Reaves, lorsque l'artiste s'interroge sur lui-même, ses questionnements touchent intérieurement le spectateur et c'est alors que « débute une conversation³⁷ ». Mais bien entendu, un dialogue ne peut avoir lieu que si les deux parties présentes s'expriment. Or, dans le cas de notre sujet d'étude, ce dernier passe uniquement par le regard. L'expression du philosophe Georges Simmel nous vient en aide : « les yeux ne peuvent donner sans recevoir simultanément³⁸ ». Cette expression s'applique précisément à l'autoportrait de Borduas. Le regard, situé au point d'intersection des axes médians, y est extrêmement présent et devient ainsi un support de communication vers le spectateur.

³⁶ Wendy Wick Reaves (2009). *Reflections/refractions : Self-portraiture in the twentieth century*, Londres, National Portrait Gallery, 10 avril – 16 août 2009, Washington D.C. : Smithsonian Institution Scholarly Press.

³⁷ *Ibid.*, p. 9.

³⁸ George Simmel (1997). « Sociology of the Senses » [1908], trans. Mark Ritter and David Frisby, *Simmel on Culture : Selected Writings*, London : Sage Publications, cité par Wendy Wick Reaves (2009). *Op. cit.*, p. 113.

De plus, Reaves explique que, par l'autoportrait, l'artiste se livre à une démonstration de son art. Il construit un discours prenant en compte ses motivations, ses choix et la recherche d'une esthétique qui lui est propre³⁹. Selon ce schéma, Borduas prend le rôle de l'émetteur et utilise *Autoportrait* comme support de communication à l'attention du destinataire, soit le spectateur. Son regard, dirigé vers ce dernier, agit alors comme vecteur de son discours et invite au dialogue. Ainsi, l'artiste choisit le langage de la peinture pour entrer en contact avec le public. Cependant, il est à préciser que, l'autoportrait n'étant jamais sorti de l'atelier de Borduas de son vivant⁴⁰, la rencontre avec le spectateur n'a jamais pu se produire. Pourtant, le cadrage resserré sur le visage, le clair-obscur et le regard direct témoignent de tentatives de rapprochement avec le public et tendent à montrer que Borduas conçoit la composition en vue de cette rencontre. La barrière physique du tableau s'évanouit et provoque une confrontation directe entre l'artiste et le spectateur. Selon l'expression de Pierre Sorlin, Borduas semble utiliser son autoportrait comme une « forme de relation à autrui⁴¹ ».

Nous avons pu relever de nombreux indices et signes permettant de confirmer la nature et le sens du tableau. La description formelle fait émerger des éléments marquants, comme l'équilibre de la composition, la présence du clair-obscur ou encore le choix d'une palette restreinte de couleurs. La comparaison avec des photographies nous permet d'authentifier que l'artiste Borduas est bien la personne représentée dans l'autoportrait. L'utilisation par le peintre d'outils d'expression équivalents à ceux de l'écrivain, se référant aux éléments grammaticaux du « je-ici-maintenant », tend à confirmer que le tableau appartient bien au genre artistique de l'autoportrait. Le cadrage serré sur le visage et la direction donnée au regard montrent qu'un espace de communication et de dialogue s'ouvre avec le spectateur. À présent, il s'agit de comprendre comment Borduas réalise son tableau et quel processus de création il met en œuvre pour concrétiser ses motivations.

³⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁰ Selon le site <http://borduas.concordia.ca/fr/catalog/2010>, la première exposition de l'autoportrait date de 1982-1983. A cette époque, l'artiste est décédé.

⁴¹ Pierre Sorlin (2000). *Persona, Du portrait en peinture*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, p. 20.

B. Le processus de création comme indicateur des motivations de l'artiste

À partir des indices fournis dans la partie A, nous pouvons nous interroger sur la nature du processus de création mis en œuvre par Borduas. Les questionnements sont de deux ordres. D'une part, le support visuel utilisé par le peintre pour se représenter lui-même est-il un miroir ou une photographie ? D'autre part, l'état fragmentaire actuel du tableau est-il issu d'un processus de création ou d'un acte volontaire de destruction ? En replaçant ces démarches dans le cadre de la réalisation de l'autoportrait, nous pouvons aussi nous interroger sur les motivations de Borduas à réaliser cette œuvre.

1. Nature du support visuel : miroir ou photographie ?

Pour la réalisation d'un autoportrait, l'artiste doit être en mesure de voir son image, qu'il s'agisse du reflet de sa personne dans un miroir ou de sa représentation dans la reproduction photographique. Or, l'acte d'observer son image est décrit par Christine Bernier comme un « acte primaire de la conscience de soi ». Elle ajoute : « le thème de l'autoportrait sera souvent considéré comme une origine naturelle de la conscience initiale de l'artiste par lui-même en tant que créateur [...], et de la conscience de son art comme fiction, illusion délibérée⁴² ». L'autoportrait de Borduas reflète un temps d'introspection de l'artiste. Il s'agit d'identifier le support visuel de son travail : miroir, photographie ou combinaison des deux ?

Omar Calabrese initie son étude sur l'autoportrait en insistant sur la nécessité de se voir. Il affirme que la naissance de l'autoportrait repose sur l'invention du miroir de verre au XIII^e siècle⁴³. Cet outil garantit l'observation de soi, fondée sur le regard ; il est indispensable à l'artiste qui s'appuie sur lui pour créer⁴⁴. Cependant, Christine Bernier précise que, si cette avancée de la technique donne son essor au savoir-faire de l'autoportrait, le genre pictural n'en revêt sa forme officielle qu'au XVI^e siècle⁴⁵. Seulement à cette époque, le miroir est l'unique

⁴² Christine Bernier (mai 1988). *Op. cit.*, p. 16.

⁴³ Omar Calabrese (2006). *Op. cit.*, p. 161.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁵ Christine Bernier (1991). *Op. cit.*, p. 5.

moyen de se voir, il en découle deux constantes chez le peintre : la pose de trois quarts et le regard oblique⁴⁶. De cette manière, il ne perd pas le contact visuel entre la toile et son modèle. L'emplacement de l'image de l'artiste dans le tableau varie selon la localisation du miroir dans la pièce. Les autoportraits de Dürer sont des exemples typiques de l'utilisation du miroir⁴⁷. La plupart du temps, le visage de l'artiste est représenté de trois quarts et le regard oblique laisse percer chez lui une tension dans l'acte de se regarder et de se peindre.

Compte tenu de la popularité et de la démocratisation de l'utilisation du miroir par les peintres, il est possible que Borduas se soit servi d'un tel support visuel pour réaliser son autoportrait à l'huile. L'utilisation semble aussi être attestée dans l'autoportrait dessiné (fig. 5) : le visage y est nettement de trois quarts, l'arête du nez apparaît distinctement, l'oreille gauche est visible contrairement à la droite, et le raccourci des épaules témoigne de la pose de trois quarts. Traditionnellement, l'utilisation du miroir entraînait une position de trois quarts des peintres, ainsi ils pouvaient s'observer en bougeant uniquement les yeux. Dans le cas de l'autoportrait à l'huile de Borduas, son visage et ses épaules sont de face. Cette présentation frontale du visage évoque l'utilisation d'une photographie.

Selon Quentin Bajac, le portrait photographique connaît un essor entre 1850 et 1914, principalement du fait de sa rapidité d'exécution, que ne permettaient pas les techniques traditionnelles auparavant⁴⁸. Dès l'invention du médium photographique et le début de sa popularisation, il évolue de pair avec l'autoportrait pictural. En ce sens, l'auteur estime que l'autoportrait photographique emprunte ou réinvente le genre pictural⁴⁹ et peut aider à élaborer un portrait ou un autoportrait en peinture. Ainsi, Ozias Leduc, le maître de Borduas, contemporain de cet essor, recourt à cette technique pour répondre à ses nombreuses commandes. Il fait poser son modèle dans son atelier et se sert d'une photographie qu'il a auparavant sélectionnée, pour réaliser une « interprétation psychologique⁵⁰ » de la personne qu'il peint. Il est donc possible que Borduas se soit approprié cette pratique qu'il connaissait de son maître.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁷ Anthony Bond et Joanna Woodall (dir.) (2005). *Op. cit.*, p. 19 et 23.

⁴⁸ Quentin Bajac et Denis Canguilhem (2004). *Le photographe photographié : l'autoportrait en France, 1850-1914*, Paris, Maison de Victor Hugo, 5 novembre 2004 – 13 février 2005, Paris : Paris musées, Maison européenne de la photographie, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 15-16.

⁵⁰ Monique Lanthier (1987). *Op. cit.*, p. 5.

Toutefois, il convient de vérifier qu'une origine photographique est possible pour la réalisation de l'autoportrait de Borduas. Le clair-obscur donne au visage un effet de relief égal à celui que pourrait produire une photographie. En ce sens, l'autoportrait présente certaines similitudes troublantes avec la photographie de l'artiste, prise à l'occasion de la remise de son diplôme à la sortie de l'École des beaux-arts de Montréal en 1928 (fig. 6). La pose du peintre, tournée de trois quarts vers la gauche et ostensiblement rigide, la direction et la fixité du regard, de même que le plan rapproché sur le visage l'évoquent explicitement. On retrouve aussi la même forme des yeux. Concernant la composition générale, la source de lumière se présente du même côté, à gauche, quoique d'intensité différente : sur la photographie, le visage de Borduas est éclairé par une lumière qui imprègne toute la surface, alors que dans l'autoportrait, il est dans l'ombre sur toute sa moitié droite. Ces similitudes n'échappent pas à François-Marc Gagnon, comme en atteste son article dans le catalogue d'exposition sur Borduas de 1988⁵¹. L'auteur avance l'hypothèse d'une influence de la photographie sur l'autoportrait, ce qui permettrait de dater les deux éléments de la même année. Or, nous n'adhérons pas à cette hypothèse, il s'agira par la suite de proposer notre propre datation. De plus, en dehors des parallèles qui peuvent exister avec cette photographie, se dessine l'hypothèse que la composition et la réalisation du tableau se rapprochent du principe de photographie d'identité. Le petit format du tableau et la disposition centrale du visage dans la composition rappellent les caractéristiques ordinaires des photographies d'identité. Il se peut aussi que Borduas se soit inspiré d'un document de ce genre pour réaliser son autoportrait.

Bien qu'une origine photographique semble possible pour la représentation du modèle, il n'en va pas de même pour l'arrière-plan. La tenture apparaissant dans l'autoportrait n'est connue que sur une seule photographie, beaucoup plus tardive : celle de Maurice Perron *Portrait de Paul-Émile Borduas dans son atelier de Saint-Hilaire*, de 1951 (fig. 3). Or, il convient ici de rappeler qu'Ozias Leduc, pour réaliser ses autoportraits, combinait la photographie et l'observation du modèle sur place⁵². Borduas peut avoir choisi, comme son maître, d'utiliser cette pratique. En effet, chaque élément de l'autoportrait, qu'il s'agisse du regard ou de la tenture, peut

⁵¹ François-Marc Gagnon (1988). *Op. cit.*, p. 70.

⁵² Monique Lanthier (1995). « Quatre visages – Ozias Leduc : portraitiste et photographe », *Vie des Arts*, vol. 39, n° 161, p. 32-35, <http://id.erudit.org/iderudit/53404ac>, consulté le 16 février 2013, p. 33-34.

avoir indifféremment été réalisé au moyen de l'un ou de l'autre support. Il est techniquement possible que l'artiste ait d'abord réalisé un montage à partir des différentes sources citées précédemment avant de peindre son visage à partir d'une photographie et qu'il ait ajouté le fond décoratif observé dans un miroir. Enfin, Borduas peut avoir opéré une autre combinaison encore, s'inspirant de la pose tenue dans la photographie de 1928, lors de la remise des diplômes de l'École des beaux-arts, mais réalisant la peinture de ses traits à partir d'un miroir.

La possibilité d'une combinaison des supports visuels concorderait avec l'idée que défend Christine Bernier, à savoir la prise en considération d'une œuvre par son artiste comme d'une fiction. Cependant, nous ne souhaitons pas développer ce thème, car la fiction concerne davantage la sensibilité avec laquelle est perçue l'œuvre par le spectateur. Nous pensons que le thème de la fiction ne se prête pas à l'étude de l'élaboration de l'autoportrait de Borduas. Nous le verrons par la suite, Borduas semble vouloir donner un réel sens à son autoportrait, et construire un discours ancré dans un contexte tant personnel qu'historique.

Ainsi, il existe plusieurs possibilités de combinaisons de deux supports visuels que constituent le miroir et le portrait photographique. Si Borduas s'inspire de la méthode de son maître, il se l'approprie pour développer sa propre manière, ce qui fournit un indice de la mutation de son statut professionnel. De plus, le tableau paraît empreint d'une introspection profonde et le fait de combiner deux supports serait un moyen de mener la démarche jusqu'à son terme. Le miroir et la photographie permettent une observation complète du modèle. Cependant, la toile, marquée de lacunes dans ses couches picturales, est physiquement dégradée. Il s'agit de s'interroger sur cette particularité, qui peut fournir des informations sur la manière dont le peintre entend, justement, aller jusqu'au bout de son travail.

2. État fragmentaire de l'œuvre : destruction naturelle ou voulue ?

L'œuvre présente un état de conservation relativement dégradé. Nous nous interrogeons sur la pratique artistique de Borduas qui semble dépasser la seule réalisation du tableau. Borduas conçoit-il son œuvre ainsi ou l'a détruit-il de manière progressive ? Comme l'œuvre ne sort pas

de son atelier, il est possible que l'artiste opte pour la poursuite de son étude, inscrivant le geste de destruction au sein de son processus de création.

La couche picturale, lacunaire sur la partie supérieure gauche et le coin inférieur droit, est radicalement absente sur certaines parties, laissant à nu la surface de la toile de lin. Par endroits, des trous marquent la surface du tableau. Une première explication de cet état porte sur la qualité médiocre des matériaux utilisés, préjudiciable à l'état de conservation du tableau. Les outils de peintre étant dispendieux, Borduas peut avoir éprouvé des difficultés à s'en procurer et avoir été contraint à un comportement économe. En détaillant les couleurs du portrait et de son arrière-plan, nous avons observé que l'œuvre comportait un nombre de teintes restreint. Mais le talent du peintre à les juxtaposer et à les répartir sur la toile donne l'impression d'une richesse chromatique qui reproduit la lumière avec une remarquable justesse. Borduas a pu partir de couleurs primaires et les décliner en jouant sur l'apport plus ou moins important d'autres pigments. Il minimise ainsi sa consommation de peinture à l'huile. De plus, si les matières dont il dispose sont de qualité modeste, leur temps de vie est d'autant plus réduit. Ainsi, l'utilisation économe de matériaux de mauvaise qualité peut expliquer l'état fragmentaire du tableau et l'altération de sa couche picturale par de multiples petits trous dispersés.

Une deuxième explication porte sur l'attitude destructive de Borduas à l'égard de ses œuvres. Au-delà du matériel utilisé, plusieurs historiens de l'art évoquent la possibilité que Borduas ait lui-même entrepris de détruire certains de ses tableaux⁵³. D'après François-Marc Gagnon, l'artiste atteste de cette pratique en 1949, dans son texte *Projections Libérantes* :

Le travail à l'atelier est éreintant. Sur dix ans d'un labeur acharné, dix toiles méritent à peine grâce. Je les reconnais comme des incidents heureux impossibles à répéter. Les tableaux sur lesquels ma volonté s'acharne le plus à vouloir diriger sont ceux qui deviennent les plus lointains, les plus froids, les plus intolérables. J'achète le décapant à la pinte.⁵⁴

⁵³ Le 18 janvier 2013, François-Marc Gagnon propose cette possibilité de destruction progressive de l'autportrait par un grattage de la toile.

⁵⁴ Paul-Émile Borduas (1977). *Projections libérantes*, Montréal : Les Éditions Partis pris, p. 34.

Guy Robert explique que Borduas est « constamment insatisfait et mécontent⁵⁵ » et qu'il aurait ainsi détruit une bonne partie de ses œuvres. L'auteur établit un parallèle entre cette pratique et ce qu'il nomme la « psychologie de l'invention⁵⁶ » selon laquelle l'artiste reste dans une « carence⁵⁷ » qui le nourrit de désir. L'invention n'est pas l'aboutissement de la démarche globale de l'artiste dans l'élaboration de son autoportrait et ne peut donc lui donner entièrement satisfaction. Borduas cherche à se définir lui-même à travers une identité et une facture qui correspondent à ce qu'il est intimement et socialement. Ainsi, Guy Robert écrit : « [Borduas] détruit ou reprend plus de tableaux qu'il n'en conserve⁵⁸ ». Cette phrase peut expliquer le sort qui a été réservé à l'autoportrait et l'état de conservation fragmentaire dans lequel il se trouve aujourd'hui. En le gardant auprès de lui, Borduas peut avoir tenté de le détruire.

Cette éventualité d'une volonté de destruction est approfondie par Gilles Lapointe. Selon lui, Borduas a établi une sorte de « plan d'extermination lente⁵⁹ » de certaines de ses œuvres du début de sa carrière. Les créations sont mises « de côté⁶⁰ » dans son atelier et Borduas les détruit au fur et à mesure que le temps passe. L'autoportrait peut avoir été inscrit dans ce plan, ce qui expliquerait les lacunes de la couche picturale, mais il aurait finalement échappé à la destruction irrévocable.

Pour Lapointe, cette méthode aurait été appliquée en tout premier lieu sur la correspondance épistolaire. Parmi les nombreuses lettres qu'il écrit, Borduas en conserve certaines, qu'il n'envoie pas. L'auteur utilise l'exemple de la missive qu'il écrit, en 1938, Carmel Brouillard, révérend père et critique littéraire québécois⁶¹. Ce dernier parle d'un meuble où Borduas conserve son courrier non expédié. Il évoque la pratique de l'artiste par la métaphore suivante : « Je me rappelle aussi avec un malin plaisir comment je chiffonnais votre modestie

⁵⁵ Guy Robert (1977). *Op. cit.*, p. 58.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁸ Guy Robert (1972). *Borduas*, Québec : Les Presses de l'Université du Québec, p. 35.

⁵⁹ Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 83.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁶¹ Jean-Philippe Warren (décembre 2012). « Apostolat, transcendance, dialogue : Réflexions autour de la critique littéraire catholique québécoise de 1935 à 1955 », *Contextes*, [En ligne], <http://contextes.revues.org/5586>, consulté le 20 mars 2013, p. 6.

artistique en vidant le meuble aux "pièces condamnées"⁶² ». Dans cette phrase, le clerc s'élève contre la « modestie » de Borduas et regrette cette habitude de garder en réserve ses œuvres écrites pour les détruire par la suite.

À la lumière de ces éléments, nous postulons que Borduas conserve son autoportrait dans le but de le détruire progressivement, au fur et à mesure de l'avancée de ses réflexions, de ses évolutions. D'un point de vue technique, les lacunes de la couche picturale semblent être dues à un outil venant gratter la toile. Il pourrait s'agir d'une destruction lente figurant la mort comme la continuité de la vie de l'œuvre. Pourtant, le tableau existe encore aujourd'hui. Il aurait donc bénéficié d'un traitement de faveur et d'une place particulière dans l'affect de l'artiste. Ces informations montrent qu'il revêt une importance toute spéciale dans le début de carrière de l'artiste. Elles constituent donc un indice supplémentaire de la mutation des statuts intime et professionnel de Borduas.

Nos interrogations ont conduit à explorer les habitudes et pratiques de l'artiste, telles que l'utilisation de supports visuels et le recours à des gestes de destruction et qui sont propres à la période de sa jeunesse et de développement de son art. Nous observons que Borduas utilise des processus de création difficilement identifiables et c'est là toute l'expression de son talent. Ces éléments nécessitent d'être replacés dans une période historique propre au début de carrière de Borduas. Or, ils se confrontent au problème de datation qui demande à être étudié dans la partie suivante.

C. Controverses autour de la datation

L'autoportrait n'étant pas daté, la détermination de la période de sa réalisation est sujette à interrogation. Plusieurs auteurs comme Gagnon, Dorais, Robert ou Reid, dont les propos sont rapportés dans le dossier de conservation de l'autoportrait, prennent des positions différentes sur la datation du tableau. La synthèse de leurs analyses conduit à faire le lien avec les processus de

⁶² Musée des Beaux-arts de Montréal, Fonds Paul-Émile Borduas, T. 184 (Lettre de Carmel Brouillard à Paul-Émile Borduas, Ile Rousse, 25 décembre 1938).

création abordés dans la partie précédente et, finalement, à définir nos objectifs pour approfondir ce problème de datation.

1. La datation de l'œuvre : les positions des auteurs

L'étude du dossier de conservation de l'autoportrait, qui est présent au Musée des beaux-arts du Canada, nous amène à considérer l'œuvre dans toute sa complexité. À travers l'examen des articles associés au dossier, deux faits d'importance s'imposent : d'une part, les historiens de l'art ne s'entendent pas à l'unanimité sur la date de création et, d'autre part, l'œuvre ne comporte aucune inscription à ce sujet. Si, les propositions gravitent toutes, en général, autour de 1930, la période étant charnière dans la vie de l'artiste, le moment de réalisation nécessite d'être précisé.

C'est de 1928 à 1930 que l'artiste séjourne en France, s'inscrit aux Ateliers d'art sacré de Denis et de Desvallières et découvre le monde artistique français. Ce séjour, marqué par de nouvelles expériences, provoque en lui un véritable choc culturel et représente une ouverture décisive pour la suite de sa carrière. C'est d'ailleurs ce qui rendra son retour au Québec difficile. Il nous importe donc de déterminer si l'œuvre a été créée avant, pendant ou après le voyage en France, soit avant 1928, entre 1928 et 1930 ou après 1930.

François-Marc Gagnon fixe la date de création à 1928⁶³. Il fonde son hypothèse sur le fait que deux articles de revues d'art publiant l'autoportrait indiquent expressément cette date. Le premier est signé de Maurice Gagnon dans *La Revue Moderne* en 1937, ami de Borduas, rencontré à l'École du meuble, et le deuxième de Dorothy Gees Seckler dans *Art Digest* en 1955. François-Marc Gagnon estime que, si l'autoportrait apparaît par deux fois daté de 1928, cela signifie, vraisemblablement, que Borduas a été contacté pour donner son accord à officialiser cette date⁶⁴. Malgré la pertinence incontestable de ces arguments, nous remarquons qu'ils ne s'appuient sur aucune analyse de la stylistique, étape qui nous paraît pourtant nécessaire à la datation de l'autoportrait.

⁶³ Jean Ethier-Blais (1979). *Autour de Borduas, Essai d'histoire intellectuelle*, Montréal : Les Presses Universitaires de Montréal, p. 21.

⁶⁴ François-Marc Gagnon (1978). *Op. cit.*, p. 70 ; conversation avec François-Marc Gagnon le 13 janvier 2012.

En 1978, l'historienne de l'art, Lucie Dorais, hésite entre deux dates : 1932 et 1935⁶⁵. Elle compare l'autoportrait à deux portraits figuratifs postérieurs : *Portrait de Maurice Gagnon* (1937, fig. 7) et *Portrait de Madame Gagnon* (1941, fig. 8). Par cette analyse stylistique, elle montre que ces deux tableaux sont réalisés par Borduas dans une optique qu'elle qualifie déjà « d'académique ». Compte tenu de la date plus tardive de ces deux œuvres, Borduas semble avoir acquis une manière et une aisance à la fois dans l'utilisation du médium et dans ses gestes de peintre. À cette période, son style est « accompli » alors que celui de l'autoportrait ne semble pas encore complètement abouti. De plus, Lucie Dorais insiste sur le fait que, dans l'autoportrait, l'expression troublée de Borduas marque une quête de lui-même : « *it expresses the troubled searching for self of an artist*⁶⁶ ». Par cette phrase, l'auteure propose une finalité que Borduas semble donner à son autoportrait pour rendre compte d'un changement social et de la prise de possession du statut professionnel d'artiste.

L'historien de l'art Guy Robert retient, pour sa part, la date de 1933⁶⁷. Selon lui, les deux autoportraits de l'artiste, l'un au crayon et l'autre à l'huile, correspondent à la décennie 1930. En comparant celui à l'huile, sujet de notre étude, avec le portrait que Borduas exécute de son frère en 1933, *Portrait de Gaillard* (fig. 9), il note quelques similitudes dans la pose, le regard fixe et l'arrière-plan. Cette concordance de styles conduit Robert à conclure que les deux œuvres datent de la même année, soit 1933.

L'hypothèse du conservateur Dennis Reid est la seule faisant référence à la période parisienne de Borduas⁶⁸. En décrivant les œuvres réalisées par l'artiste à Paris lors de sa formation aux Ateliers d'art sacré, il souligne le fait qu'elles sont porteuses d'une influence du maître Denis. Parmi elles, Reid cite l'autoportrait, sujet de notre étude. C'est donc qu'il situe la date de réalisation entre 1928 et 1930. Par ce témoignage, nous retenons qu'un lien sur le plan de la composition peut être établi entre l'autoportrait de Borduas et celui de Denis.

Dans le même ordre d'idée, Jean-René Ostiguy propose une comparaison avec *Autoportrait à 18 ans* de Denis (1889, fig. 10). Il constate des similitudes entre les deux œuvres :

⁶⁵ Lucie Dorais (Décembre 1978-Janvier 1979). « Borduas' Beginnings, Influences and Figurative Painting », *Artscanada*, n° 224-225, p. 6-13.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁷ Guy Robert (1972). *Op. cit.*, p. 33.

⁶⁸ Dennis Reid (1988). *A concise history of Canadian painting*, Toronto : Oxford University, p. 209.

« la fixité du regard, la pose et le fond décoratif⁶⁹ ». Il date l'autoportrait de 1935. À cette période, Borduas est rentré au Québec depuis déjà cinq ans. Mais il peut effectivement s'inspirer de l'autoportrait de Denis. Le maître français proposait aux étudiants des Ateliers de l'Art sacré de venir visiter sa maison où il exposait ses réalisations. Une page du journal de Borduas nous informe qu'il a visité au moins une fois la maison. Il qualifie le lieu de « vrai musée de peinture moderne⁷⁰ » et il aurait admiré le chemin de croix de la chapelle du Prieuré⁷¹. Il est possible qu'à cette occasion, Borduas ait vu l'autoportrait de Denis.

Ces hypothèses, fondamentales pour notre réflexion et notre tentative de datation, ont toutes été publiées dans les années 1970 et 1980. L'autoportrait apparaît peu dans les publications récentes. Compte tenu de ces éléments, nous souhaitons apporter une nouvelle hypothèse de datation rapportant l'autoportrait dans la production des années 1930.

2. La datation de l'œuvre : notre approche analytique par la production de Borduas

À l'issue de cette étude, nous explorons différents éléments historiques permettant d'attester la possible influence de Maurice Denis et d'expliquer l'expression du trouble psychologique et spirituel qui se dégage du tableau comme indicateur de la recherche de Borduas en tant qu'artiste. Visiblement, l'intérêt que présente la question de la datation ne se limite pas à la seule authentification de la période de création ; il s'agit aussi de comprendre le sens de l'autoportrait dans la carrière de Borduas. Par la mise en perspective de ce tableau dans la production des années de jeunesse, un chemin semble s'ouvrir sur la nécessité d'une analyse stylistique approfondie.

Comme l'autoportrait n'est pas daté de manière précise, nous souhaitons enrichir la réflexion sur ce point particulier en examinant la production de Borduas pendant ses années de jeunesse, soit du début des années 1920 au milieu des années 1935. Nous proposons d'analyser cette production selon les étapes que nous identifions comme des repères marquants. En

⁶⁹ Jean-René Ostiguy (1982). *Les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, Musées nationaux du Canada, p. 44.

⁷⁰ Gilles Lapointe, André G. Bourassa et Jean Fiset (1997). *Op. cit.*, p. 52.

⁷¹ *Ibid.*, p. 52.

comparant les œuvres entre elles, nous mettrons en évidence l'évolution du style de l'artiste afin de déceler la date d'élaboration de l'autoportrait qui nous paraît pertinente. En outre, cette étude du début de la carrière de Borduas permet d'envisager ses motivations à s'engager dans l'élaboration de son autoportrait. Un examen de la carrière du peintre dans la période 1928-1935, époque pendant laquelle Borduas fait son voyage d'études en France, laisse apparaître des évolutions de style, que nous tentons de déterminer. Avant 1928, Borduas étudie à Saint-Hilaire auprès de son maître Leduc, puis à Montréal au sein de l'École des beaux-arts. De cette période, il reste des travaux au crayon ou à la gouache. Le seul tableau à l'huile connu est l'*Épervier* (fig. 4) de 1924. Le geste y est encore quelque peu hésitant, notamment le mouvement circulaire du pinceau (également détecté dans l'autoportrait) ; la composition centrale reflète les caractéristiques d'un exercice exécuté sur demande par l'élève de l'École des beaux-arts.

De 1928 à 1930, Borduas effectue son voyage d'études en France, à l'Atelier des arts sacrés de Maurice Denis et Georges Desvallières. De nombreuses études existent, des vues de Paris, des natures mortes et quelques portraits, toutes réalisées à la mine de plomb sur des feuilles volantes. Seul *Paysage : Shespre (Meuse)* (1929, fig. 11) emploie la peinture à l'huile et est composé de grands aplats de couleurs éclatantes tels qu'a retenus Borduas de l'illusionnisme figuratif de Denis⁷².

À partir de 1930, selon François-Marc Gagnon, Borduas revient au Québec et continue d'étudier des principes stylistiques provenant de mouvements artistiques français : notamment les théories de l'impressionnisme⁷³. *Portrait de jeune fille* ou *Le Départ* (1931, fig. 12), représentant une jeune fille avec un bouquet devant un espace marin, ressemble au modèle féminin développé par Puvis de Chavannes. Le *Portrait d'Henriette Cheval* (1931, fig. 13) et le petit paysage *France* (fig. 14) rappellent les plastiques, les nuances de couleurs, la facture et l'utilisation de la lumière en clair-obscur observées dans l'autoportrait. Dans *Synthèse de Paysage de Saint-Hilaire* (1932, fig. 15), Borduas tente d'appliquer les principes du synthétisme de Gauguin : « Ne copiez pas trop d'après nature, l'art est une abstraction⁷⁴ ». *Saint-Jean* (1935, fig. 16) de Borduas est un portrait construit sur la symétrie et relativement schématique ; l'utilisation de la matière picturale

⁷² François-Marc Gagnon (1988). *Op. cit.*, p. 47.

⁷³ François-Marc Gagnon (1978). *Op. cit.*, p. 57.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 49.

y donne l'effet de *sfumato*. Les lignes de contour sont floutées à la manière de Puvis de Chavannes et de Denis. La technique est proche de celle développée dans *Autoportrait* (fig. 1) ou *Portrait d'Henriette Cheval*.

En 1937, *Portrait de Maurice Gagnon* (1937, fig. 7) et *Portrait de Madame Gagnon* (1941, fig. 8), où la touche est plus précise, le geste de Borduas plus assuré, mettent en évidence l'évolution de son style. Dans le premier, le trait de pinceau est marqué sur l'arrière-plan, les effets de lumière par petites taches de couleur ne sont plus aussi violents que dans l'autoportrait. Dans le second, la touche semble se rapprocher clairement du gauguinisme et du fauvisme. Les traits sont synthétisés tout en laissant s'exprimer la couleur qui construit l'espace du tableau.

L'analyse des évolutions stylistiques de la production de Borduas, à partir des repères marquants de son itinéraire et de comparaisons entre les différentes œuvres, nous permet d'avancer que l'autoportrait peut être daté autour de 1930. Avant son voyage en France, soit avant 1928, Borduas est encore en formation et sa pratique artistique s'avère parfois malhabile, à tout le moins non encore aboutie. Lors de son séjour en France, soit entre 1928 et 1930, il découvre des mouvements artistiques qui enrichissent sa propre quête stylistique. À son retour au Québec, en 1930, il connaît une période d'incertitude quant à son avenir, mais s'efforce d'adapter à sa pratique ce qu'il a retenu de son voyage pour tenter de construire son propre style. La facture de l'autoportrait, complexe par ses assimilations et par ce qu'elle reflète des motivations du peintre, semble correspondre à cette période de construction identitaire et stylistique, charnière dans la carrière de Borduas. À ce stade, il est essentiel de procéder à une analyse stylistique de l'autoportrait qui apporte des éléments nouveaux à la controverse sur la datation.

D. La convergence d'assimilations stylistiques

À présent, nous souhaitons approfondir la description formelle par une analyse stylistique des influences observables dans l'autoportrait. Parallèlement, nous nous efforcerons de dégager les motivations de Borduas dans cette tentative d'intégrer de nouveaux styles dans son autoportrait. Pour ce faire, nous étudierons les influences rapportées de France et celle, majeure, transmise par Ozias Leduc.

1. Les influences rapportées du voyage d'études en France

La réalisation de l'autoportrait prend place dans la période la plus mouvante du début de la carrière de Borduas, celle du voyage en France (1928-1930). La lumière, la couleur et l'exploitation de l'espace, traitées dans le tableau, trouvent leurs origines dans les mouvements artistiques français du début du XX^e siècle. Parmi les mouvements susceptibles d'avoir inspiré Borduas figurent l'impressionnisme, affilié à Renoir, et le fauvisme, associé à Matisse. Nous décelons, par ailleurs, des échos à Picasso et à Gauguin, notamment dans l'utilisation du motif du masque et de la synthèse de la perspective.

L'utilisation de la lumière pour créer un clair-obscur sur le visage de Borduas est un premier élément significatif. La facture trouve probablement son origine dans l'impressionnisme et particulièrement dans la manière de Renoir, dont Borduas est un fervent admirateur. Gagnon le précise en affirmant que, dans ses écrits de 1930, Borduas se dit touché particulièrement par « les qualités plastiques de Renoir⁷⁵ ». Il marque un intérêt grandissant pour le maître français entre 1930 et 1937, soit entre son retour au Québec et son embauche à l'École du meuble. Pour Germain Bazin, la technique de Renoir exploite les qualités de la peinture à l'huile. Renoir manie le pinceau pour faire émerger les formes, dont il caresse le modelé. Il « expérimente les effets d'irisation de la lumière obtenus par transparence des glacis.⁷⁶ ». La translucidité, l'une des qualités essentielles de la peinture à l'huile, change la perception du tableau. Ainsi, la lumière semble émaner directement de la toile, faisant vibrer les couleurs et donnant vie aux personnages.

L'autoportrait de Borduas trouve un écho dans *Étude : torse, effet de soleil* (1876, fig. 17). Renoir y procède par taches de couleurs différentes, par touches localisées et coups de pinceau vigoureux, qui organisent la construction du tableau. Le bleu, le rose, le jaune et le blanc se juxtaposent pour constituer la texture de la peau de la femme prenant le soleil. Borduas façonne le modelé de son visage par une lumière issue de différentes nuances d'ocre, éclairant la tempe et le nez en taches éclatantes. Les coups de pinceau apposés sur la chevelure et la joue sont comparables à ceux de Renoir. La luminosité donnée au bleu des yeux intensifie le regard. Ces éléments suggèrent que Borduas s'est inspiré de Renoir, tout en adaptant les techniques à son

⁷⁵ François-Marc Gagnon (1978). *Op. cit.*, p. 34.

⁷⁶ Germain Bazin (1982). *L'univers impressionniste*, Paris : Somogy, p. 234 et 238.

style. Les techniques de l'impressionnisme permettent à Borduas d'expérimenter la place de la lumière dans la composition du tableau et dans le façonnage du visage.

La couleur joue, quant à elle, un rôle tout aussi important, et permet de détecter une autre influence. Dans *Autoportrait*, certaines taches de couleur s'éloignent délibérément de la réalité, avec force. Le jaune sur la moustache, le bleu rehaussé par un éclat blanc au bord de la narine et la couleur verte de la barbe naissante rappellent les principes généraux du fauvisme. Un premier parallèle peut être effectué avec les conseils proférés par Paul Gauguin à Paul Sérusier, en 1888, pour la réalisation du *Talisman* (fig. 18) : « Comment voyez-vous ces arbres ? Ils sont jaunes. Eh bien, mettez du jaune ; cette ombre, plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur ; ces feuilles rouges ? Mettez du vermillon⁷⁷ ». Par ces propos, sont jetées les premières bases du mouvement fauviste qui se développe autour de 1905⁷⁸. La perception des couleurs naturelles est traduite, sur la toile, par l'utilisation simple des pigments : Gauguin conseille d'exploiter la matière pure. Borduas semble faire de même sur le bas de son visage. Un deuxième parallèle peut être souligné avec la facture de Matisse, notamment dans son *Autoportrait* (1900, fig. 19). John Klein étudie la manière dont Matisse fait appel au genre de l'autoportrait pour développer son style et son statut d'artiste. Dans son analyse de l'autoportrait de 1900, il le présente comme dégageant une « expression picturale violente⁷⁹ ». Il explique aussi que Matisse semble enclin à un « déchaînement de la vie intérieure⁸⁰ ». Ces deux expressions correspondent à la vigueur des couleurs distinctes et pures juxtaposées selon l'esthétique « fauve ». Borduas procède de façon semblable, mais encore timidement, puisqu'il fait appel à cette technique uniquement pour les couleurs qu'il applique à la moustache, la narine et la barbe naissante. Ainsi, il paraît tenter une synthèse de deux mouvements : l'impressionnisme pour le traitement privilégié de la lumière et le fauvisme pour celui de la couleur. La motivation du peintre à réunir ces deux esthétiques pourrait s'expliquer par l'association d'une troisième, celle du synthétisme.

Par l'effet de la lumière et de la couleur, le modelé du visage de Borduas est extrêmement prononcé. D'après notre analyse, le peintre tente d'accroître cet effet par la construction d'un

⁷⁷ Musée d'Orsay (2006). *Paul Sérusier, Le Talisman (notice)*, [En ligne], http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=0&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=7071, consulté le 26 mars 2013.

⁷⁸ Louis Vauxcelles (1999). *Le fauvisme*, Paris : Olbia, p. 8.

⁷⁹ John Klein (1988). *Henri Matisse, Autoportraits*, Le Château-Cambresis, Le musée Matisse, du 4 juin – 11 septembre 1988, Le Château-Cambresis : Le Musée Matisse, p. 12.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

arrière-plan créant artificiellement de la profondeur, technique proche de celle du synthétisme, inventée par Pablo Picasso. Nous observons que la juxtaposition de trois plans suggère la profondeur : celui où est représenté le fond décoratif, celui, entre l'avant et l'arrière-plan, où est disposée la chaise, et enfin celui où se trouve le visage. Le troisième se détache des deux premiers, qui semblent aplatis l'un sur l'autre ; il fait émerger le visage, tel un masque suspendu. Cette formule du masque pourrait provenir de Picasso dont un exemple est fourni par *Autoportrait à la palette* (1906, fig. 20). Jorge Semprun, signale qu'en 1906, Picasso s'inspire d'œuvres anciennes, dont les masques provenant de l'art ibérique et de l'« art nègre⁸¹ » en les adaptant à ses recherches. C'est un procédé de « simplification archaïque⁸² » qui est appliqué aux traits du visage. Semprun explique que Picasso s'y intéresse, car il estime que l'expressivité est « infiniment plus forte, plus adaptée aux sensations du XXe siècle, que les figures usées de l'académisme⁸³ ». L'auteur présente donc ce procédé comme le début d'un chemin vers l'abandon de la figuration au profit de l'abstraction. Dans *Autoportrait à la palette*, le visage apparaît comme un masque par des traits simplifiés : la paupière, les sourcils et le nez sont tracés par un trait noir et la pupille de l'œil par un aplat noir. Le relief est suggéré par des effets d'ombre sous l'arcade sourcilière gauche, sous la pommette droite et sous le menton. Ainsi, Borduas tente une simplification à la manière du masque de Picasso. Les yeux sont surlignés d'un trait noir, les sourcils représentés par deux couleurs superposées, l'arête du nez matérialisée par une couleur sombre marquant le point d'intersection des axes horizontal et vertical du visage, et l'oreille gauche est construite à l'aide de trois traits de pinceau et deux couleurs. Cet effet de masque est renforcé par l'illusion du relief.

Ainsi, les influences que nous avons détectées semblent provenir du voyage en France. Borduas effectue un séjour de deux ans, entre 1928 et 1930, principalement à Paris. Par son journal intime, nous savons qu'il se déplace beaucoup, notamment en Bretagne et dans le Nord-Est. À l'occasion de ses visites et de ses découvertes, le peintre se forme et se dote de ce que

⁸¹ Jorge Semprun (dir.) (2006). *Picasso, l'homme aux mille masques au musée Barbier-Mueller d'Art précolombien de Barcelone*, Barcelone, Musée Barbier-Mueller d'Art précolombien, 6 avril – 3 septembre 2006, Paris : Somogy, p. 26.

⁸² *Ibid.*, p. 34.

⁸³ *Ibid.*, p. 32.

Marcel Fournier appelle son « bagage culturel⁸⁴ ». C'est pour lui une période déterminante, qui l'ouvre à une autre culture et à la modernité et qui peut avoir un impact fondamental sur sa pratique artistique. Certes, le voyageur, dans son journal intime, ne rédige aucun compte rendu de ses visites d'expositions, aucun commentaire particulier. Il ne garde pour mémoire, sur seulement deux pages, qu'une liste d'expositions⁸⁵, correspondant aux deux derniers jours passés dans la capitale française. C'est le moment où il s'apprête à rentrer au Québec faute de ressources financières⁸⁶. Visiteur attentif et minutieux, il explique par quel moyen il se déplace d'une galerie à l'autre :

3^{ème} *Yvan Got*, 22, rue de Penthièvre
(Trajet à pied jusqu'à Station Miromesnil.)
4^{ème} *Paul Guillaume*, 59, rue de la Boétie
(À pied jusqu'à Saint-Philippe du Roule.)⁸⁷

Sur ces pages, il témoigne de son travail de réflexion sur les artistes exposés : « Étude de Picasso à travers les galeries⁸⁸ ». Nul doute que, durant les deux années passées en France, Borduas passe une grande partie de son temps à observer de nombreux tableaux, dont certains présentent les mêmes procédés et esthétiques que ceux développés dans notre analyse. Il s'intéresse donc fort probablement aux démarches artistiques qui les sous-tendent. Le commentaire d'André-G. Bourassa et de Gilles Lapointe le confirme : « Ces quelques notes sur deux journées du temps des fêtes passées à étudier Renoir, Monet, Matisse, Picasso indiquent que Borduas connaissait notamment Picasso et avait réfléchi sur son œuvre⁸⁹ ». Pour toutes ces raisons, nous pensons que Borduas a délibérément choisi de s'inspirer des œuvres vues dans les expositions pour diriger ses choix stylistiques dans l'autoportrait.

Ainsi, trois courants esthétiques peuvent être repérés dans l'autoportrait de Borduas : l'impressionnisme, le fauvisme et le synthétisme. Le tableau rassemble divers principes stylistiques : la combinaison, sur une même surface, du modelé et de l'aplatissement des deux

⁸⁴ Marcel Fournier (2004) [1986]. *Op. cit.*, p. 170.

⁸⁵ Gilles Lapointe, André G. Bourassa et Jean Fisette (1997). *Op. cit.*, p. 94-96.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 126-135.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 94 (commentaire en note de bas de page).

arrière-plans, l'éviction de la barrière entre le tableau et le spectateur ou encore l'amplification de l'illusion de la présence du peintre. Ces diverses influences, réunies au sein d'une même œuvre, attestent de leur assimilation par l'artiste et, au-delà, servent de langage vis-à-vis du public, contribuant ainsi à construire son identité. La pose même de Borduas exprime une volonté de dialogue : il se représente assis sur une chaise, face au public, accompagné du résultat de ses recherches stylistiques, disposé à commencer une conversation avec lui-même.

Anthony Bond souligne que la réalisation d'un autoportrait tient de la décision, par un artiste, de faire acte de présentation de ses propres choix stylistiques. Les artistes « se présentent comme *le travail* sur lequel ils offrent un commentaire⁹⁰ ». L'autoportrait, devenant un lieu de dialogue avec le public, en vient à favoriser l'association du langage stylistique et de l'identité du peintre. Borduas semble considérer ainsi son autoportrait : il l'utilise pour faire évoluer son style et construire son identité. À l'évidence, les mutations qu'il traverse et qu'il suscite touchent à sa personnalité même. Pour les appréhender, il est indispensable de remonter aux origines et de prendre en compte les débuts de Borduas, auprès du symboliste Ozias Leduc, son maître et protecteur.

2. L'influence symboliste d'Ozias Leduc

L'influence symboliste d'Ozias Leduc a été fondamentale pour le jeune Borduas, et le restera dans sa construction d'homme et d'artiste. L'influence stylistique symboliste dans l'autoportrait de Borduas est suggérée par plusieurs éléments majeurs : la composition, dominée par les nuances d'un ocre prégnant et porteuse d'une méditation spirituelle et d'une charge émotive proche du mystère, l'intensité du regard, au centre du tableau, révélant de la part de l'artiste, une démarche d'introspection doublée d'une détermination quelque peu provocatrice, l'émergence d'une révolte et la tentative de converser avec le spectateur. Comme le peintre a été l'élève d'Ozias Leduc, il s'agit de comprendre la nature et le degré d'influence que ce dernier a exercé sur lui et sa motivation à l'utiliser dans son autoportrait.

⁹⁰ Anthony Bond et Joanna Woodall (dir.) (2005). *Op. cit.*, p. 53.

L'influence de Leduc peut être étudiée d'abord dans un contexte plus large que celui de l'autoportrait. Selon Laurier Lacroix, pour Leduc la peinture est plus qu'une simple activité, c'est un art de vivre :

Leduc n'a jamais travaillé sur le style ou la manière mais toujours sur le contenu, le sens profond de ce qu'il peignait, dessinait : « Il faut, disait-il à un jeune peintre, que votre peinture ait une âme ». Pour lui, l'art représentait non seulement ce qu'il décrivait mais portait aussi un sens autre, plus large et plus profond, et c'est en cela que son influence s'est fait le plus intensément sentir⁹¹.

D'après cette citation, Lacroix montre que lorsqu'il peint, Leduc souhaite donner une âme au sujet qu'il représente. De cette manière, il mène une introspection afin d'accorder une autonomie à l'œuvre et de délivrer ainsi son message. Auparavant, Leduc doit comprendre et maîtriser la matière picturale pour tenter de « pénétrer l'ordre de la nature⁹² » et atteindre ainsi, par la pensée et par le geste, le Beau idéal. Selon Lacroix, en plaçant la dimension individuelle dans la volonté de maîtriser la matière, l'artiste fait de son art un prolongement de sa propre vie :

Soutenu par ce désir d'apprendre et de mieux comprendre les mystères de la nature, l'art devient un projet de vie. Il répond à une nécessité : il est le moyen de tendre et de s'approcher de cet idéal que chacun définit pour soi et qui lui permet de mieux se connaître lui-même et de découvrir son environnement. Chez Leduc, l'acte de créer peut donc être compris comme un geste de définition et de compréhension de soi et de l'univers⁹³.

Cette spiritualité qu'Ozias Leduc introduit dans son art comme dans sa vie a imprégné la formation de Borduas durant ses années de jeunesse auprès de lui. L'influence de Leduc se situe au cœur même du développement personnel et professionnel de Borduas. Initié à la peinture par son maître, qui le fait participer à ses chantiers de décoration d'églises, il développe l'envie d'en faire son métier⁹⁴. La dimension spirituelle dans la pratique de la peinture est dominante : d'après

⁹¹ Laurier Lacroix (dir.) (1996). *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 22 février – 19 mai 1996, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, p. 11.

⁹² *Ibid.*, p. 24.

⁹³ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁴ François-Marc Gagnon (1978). *Op. cit.*, p. 25.

Lacroix, « pour Leduc, la foi elle-même devient une métaphore de l'art⁹⁵ ». Certes, Borduas se montrera enclin à se détacher de l'Église dans les années 1930. Mais la prégnance de cette éducation demeure et contribue largement à la construction de sa personnalité. L'autoportrait en donne des signes forts par le mysticisme de sa composition, le parti pris du clair-obscur et le choix de couleurs rappelant un attachement spirituel.

Le principe de Leduc, consistant à préserver une continuité entre sa vie et son art, est également présent dans la création de Borduas comme dans sa personnalité. L'artiste, selon Robert, y restera fidèle tout au long de sa vie⁹⁶. Dans son autoportrait, il cherche sa propre facture ; il rassemble plusieurs influences tout en les adaptant pour trouver son style personnel. L'utilisation du motif du masque entre tout particulièrement dans cette démarche : support de sa physionomie, il traduit, par la peinture, son état psychique. Ainsi, pour Borduas comme pour son maître Leduc, l'acte de peindre est indissociable de l'activité psychique. En ce sens, il apparaît avec évidence que Borduas a bénéficié de l'influence d'Ozias Leduc, « artiste qui faisait figure de maître incontesté⁹⁷ ».

La comparaison de l'autoportrait de Borduas avec *Mon portrait* (1899, fig. 21) de Leduc aide à détecter l'influence. Il est intéressant de remarquer que le titre *Mon portrait* ne désigne pas Leduc directement comme artiste ; c'est l'image qui suggère sa position sociale. Le peintre s'impose dans l'espace pictural, sortant de l'ombre, le front violemment éclairé à la manière d'un clair-obscur de Rembrandt. À ce sujet, Jean Ethier-Blais souligne que le maître parle lui-même d'un « "clair-obscur" à la Rembrandt de la lumière de Saint-Hilaire⁹⁸ ». L'auteur ressent le caractère mystique de la lumière chez l'artiste : « D'où vient cette lumière ? De nulle part. Elle est là, tout simplement, comme source métaphysique et non comme champ naturel d'éclairage⁹⁹ ». Selon Lacroix, « Sa volonté est avant tout de démontrer la primauté du travail

⁹⁵ Laurier Lacroix (dir.) (1996). *Op. cit.*, p. 36.

⁹⁶ Guy Robert (1972). *Op. cit.*, p. 15.

⁹⁷ Jean-René Ostiguy (1995). « Une peinture de la ferveur religieuse – « Peintre d'églises » : disciple de Maurice Denis », *Vie des Arts*, vol. 39, n° 161, p. 36.

⁹⁸ Jean Ethier-Blais (1973). « Ozias Leduc », G.-A. Vachon et coll.. *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 41.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 36.

intellectuel sur l'habileté technique dans l'activité créatrice¹⁰⁰ ». Gagnon évoque pour sa part l'existence d'une influence directe d'un autoportrait à l'autre : Borduas a pu voir le tableau du maître dans son atelier lorsqu'il était apprenti chez lui¹⁰¹. Il souligne les points communs des deux œuvres : la petite taille de la toile, le visage au premier plan et le regard nettement dirigé vers le spectateur. L'une et l'autre sont marquées, selon l'expression de Pierre De Ligny Boudreau, par un « caractère intimiste¹⁰² ».

Un autre rapprochement est possible, avec *Autoportrait* (1909, fig. 22) de Leduc. Cette œuvre annonce, tout autant que la pose, la prise de possession d'un statut officiel. Le mot « autoportrait » désigne à la fois le sujet, qui est soi-même, et le créateur qui est l'artiste. Dans ce tableau, l'accent est mis sur le regard transperçant qui semble passer un message empreint de doute, de détermination et de révolte. D'après Ethier-Blais, « le mysticisme, l'hypnose et le combat de l'ombre et de la lumière¹⁰³ » sont perceptibles dans les deux autoportraits. Leduc se présente de manière plus décontractée, en pleine lumière, marquant l'évolution de son statut. Il utilise le genre artistique de l'autoportrait pour exprimer sa détermination et son orientation vers un accès au corps social et professionnel d'artiste-peintre. Borduas semble faire de même : son autoportrait lui permet de définir sa propre facture et son propre style. Pour construire et afficher son identité, il s'appuie sur le symbolisme, qui lui donne les outils d'introspection indispensables à la quête d'une voie personnelle. Cette étude montre que l'influence de Leduc entre en jeu aussi dans l'évolution de la carrière de Borduas.

Alors que l'autoportrait d'Ozias Leduc reflète la quête d'un « absolu », figurant parmi les buts ultimes de l'artiste dans le développement de son art¹⁰⁴, celui de Borduas révèle un certain manque d'assurance. À l'évidence, l'artiste se cherche encore et son style est moins affirmé, moins abouti. Cela n'empêche pas de manifester une grande détermination, comme son maître. Son regard l'atteste, s'adressant directement au spectateur. De plus, la disposition des objets dans la composition est minutieusement agencée. Borduas rappelle également son attachement à ses

¹⁰⁰ Laurier Lacroix (dir.) (1996). *Op. cit.*, p. 139.

¹⁰¹ François-Marc Gagnon (1978). *Op. cit.*, p. 70.

¹⁰² Pierre De Ligny Boudreau (1953). « Ozias Leduc of Saint-Hilaire », *Canadian Art*, vol. X, n° 4, p. 157.

¹⁰³ Jean Ethier-Blais (1973). *Op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 47.

origines traditionnelles, à travers la chaise et la tenture figurant sur le plan en deux dimensions, que nous étudierons en détail dans le chapitre II. Pour l'heure, il s'agit essentiellement d'observer que, du maître à l'élève, une influence profonde s'est opérée, portant sur la pratique de l'art et sur la manière de concevoir le développement du statut de l'artiste.

Ainsi, la formation dispensée par Ozias Leduc, empreinte de spiritualité religieuse, de mysticisme et de symbolisme, transparaît dans l'autoportrait de Borduas. L'élève s'inscrit dans la démarche spirituelle du maître, pour parvenir à un but précis : renouveler son identité, par l'affichage d'une évolution de sa personnalité comme de son art. Il reste que l'influence de Maurice Denis, le maître français, revêt également une importance capitale. Comme elle s'exerce moins sur le plan stylistique que sur le plan de l'ouverture à la modernité, nous l'analyserons au chapitre III.

Tout au long de ce premier chapitre, nous avons concentré notre réflexion sur le tableau lui-même. Nous avons plus particulièrement étudié ses caractéristiques formelles, le processus de création révélant les possibles motivations de l'artiste, les diverses approches relatives à la datation du tableau, les influences stylistiques, voire spirituelles dont il est porteur. Les résultats qui en ressortent convergent vers la mise en évidence d'une période charnière dans la vie personnelle et la carrière de Borduas, qui se déroule au moment de son voyage en France. Par l'affichage d'assimilations stylistiques issues tant de ce voyage que de son éducation en tant qu'apprenti auprès de Leduc, l'artiste tente de définir son style et son identité. L'ensemble des observations qui ont émergé tout le long de ce premier chapitre forme un large faisceau d'indices majeurs, que nous allons exploiter pour approfondir les conditions dans lesquelles Borduas vit et conduit la mutation de son statut intime et de son statut professionnel.

CHAPITRE II

La mutation du statut intime de Borduas par l'établissement d'un langage personnel de création

Le deuxième chapitre analyse l'autoportrait de Borduas comme une œuvre révélatrice de l'être intérieur de l'artiste et comme un moyen d'expression de son Moi. En effet, nous avons observé, dans le premier chapitre, que le tableau, empreint d'une mystique symboliste, reflétait la quête spirituelle de Borduas. Nous nous attacherons donc à identifier les signes des mouvements de sa vie intérieure, pour mettre en évidence le fait que, au moment de la réalisation de la toile, son statut intime est en cours de mutation.

Ce chapitre s'appuie sur un ouvrage fondamental publié en 2002 par Warren et Meunier, *Sortir de la « Grande noirceur », l'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille*. Les auteurs montrent que l'on peut déceler, dès les années 1920 et 1930, les prémices de la Révolution tranquille. Ils apportent une nouvelle définition de la personne catholique et de ses possibilités d'action dans la société. Ils expliquent comment naît et se développe, au sein même de l'Église, une force catholique réformatrice, qui propose des changements radicaux comme l'émancipation spirituelle ou l'engagement personnel de chaque chrétien. Ils mettent en évidence une « sortie religieuse de la religion¹⁰⁵ ». Selon eux, ce phénomène est provoqué par la doctrine sociale de l'Église, enrichie et renouvelée par le philosophe chrétien français Emmanuel Mounier dans les années 1920¹⁰⁶. Cette doctrine propose ce que Warren et Meunier désignent comme la construction d'une « éthique personnaliste¹⁰⁷ », chacun devant se libérer des contraintes matérielles pour emprunter la voie d'une véritable « quête de l'être¹⁰⁸ » et parvenir à son autonomisation.

Le mouvement touche particulièrement les jeunes alors inquiets pour leur avenir, dont Borduas est susceptible d'avoir fait partie. Pour comprendre le rôle que le thème de l'« éthique

¹⁰⁵ E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren (2002). *Op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 23.

personnaliste » est amené à jouer dans la démarche artistique de Borduas, nous le replaçons dans le contexte de la vie du peintre et de son parcours intellectuel et spirituel. Sur ce point, Warren¹⁰⁹ apporte un éclairage complémentaire, spécifique à l'artiste. D'après lui, Borduas n'est nullement un opposant à la religion, mais il milite pour son pays, par son art. Si, au moment de *Refus global*, il n'est plus chrétien, il conserve un « esprit profondément religieux¹¹⁰ », c'est-à-dire attaché aux mêmes valeurs que celles de la religion catholique dans ses fondements.

L'autoportrait, devenant le terrain d'action du peintre, est porteur des manifestations de sa quête spirituelle, que nous identifierons, afin d'en dégager les significations. La dimension de la démarche de Borduas pourrait être associée au rôle pédagogique qu'il jouera plus tard auprès de la jeunesse québécoise, laquelle persistera à réagir à l'incapacité des instances politiques et religieuses à répondre à ses aspirations, et s'avérera active et disposée à transformer la société. Ensuite, l'établissement du *Moi* témoigne de la conscience de l'artiste, notamment dans l'application de l'« éthique personnaliste ». Enfin, la pratique parallèle de l'écriture et de la peinture, chez Borduas, peut conduire à considérer l'autoportrait comme une forme d'autobiographie.

¹⁰⁹ Jean-Philippe Warren (2011). *Op. cit.*.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 185.

A. Les supports d'un langage spirituel et pictural : le masque et le code

L'analyse stylistique a permis de déceler l'utilisation de la technique du masque à la manière de Picasso. L'artiste espagnol s'inspire des effets d'expression des masques de l'art ibérique pour « s'approprier l'esprit de ces œuvres afin de pouvoir créer un art du XXe siècle qui posséderait les mêmes pouvoirs d'expressivité neuve¹¹¹ ». Pour renforcer l'intensité de l'expression de son visage, Borduas cherche à simplifier ses traits, sans pour autant altérer l'expression de sa vie intérieure qu'il souhaite communiquer, celle de son introspection et de sa quête spirituelle. Le motif du masque, support du contraste entre l'inerte et le vivant, revêt, chez Borduas, une signification particulière : il fait surgir l'état d'âme de l'intérieur vers l'extérieur, exposant ainsi une part de son identité ordinairement dissimulée. Il se situe à la convergence de deux personnalités : celle, réelle, de l'artiste et celle que ce dernier entend montrer aux autres. Il s'agit de comprendre, premièrement, comment Borduas se sert du motif du masque pour initier sa réflexion spirituelle et orchestrer la rencontre entre sa vie intérieure et la peinture et, deuxièmement, comment il exploite la matière picturale comme une matière vivante pour créer son code d'expression personnel.

1. Le masque, pour passer de l'intériorité à l'extériorité

En peinture, le motif du masque est un artifice par lequel l'artiste, à partir d'un visage aux traits simplifiés, rend apparente la vie intérieure du modèle. Il a tendance à figer l'expression d'un visage, mais reste animé par le regard, seul élément sur lequel un artiste ne peut pas mentir. En effet, il l'utilise pour s'observer et pour transmettre à autrui le résultat de son introspection.

L'ouvrage de Pierre Sorlin¹¹² nous guide dans notre réflexion. Bien qu'il traite de l'élaboration du portrait en général et non celle, spécifique, de l'autoportrait, il fournit beaucoup d'éléments sur les liens qui unissent le modèle, le peintre et la réalisation finale. Sorlin rappelle

¹¹¹ Jorge Semprun (dir.) (2006). *Op. cit.*, p. 37.

¹¹² Pierre Sorlin (2000). *Op. cit.*.

que, depuis l'Antiquité, les masques sont utilisés dans les représentations théâtrales ou les divertissements comme les carnivals. Chacun caractérise l'identité d'un personnage et traduit son humeur par une expression exagérée. L'auteur rapproche le masque du portrait en évoquant le thème de la *Persona*. Ce terme latin désigne d'abord le masque en tant qu'objet, puis le rôle et l'image que le personnage donne de lui-même au public¹¹³. Pour un portrait réalisé sur commande, le peintre reproduit les traits du modèle, tout en prenant en compte les directives du mécène, relatives à sa représentation sociale. Le portrait doit correspondre à l'image que le commanditaire veut diffuser de lui-même dans la société, qu'il s'agisse de son rôle social, de ses convictions politiques ou intellectuelles¹¹⁴. Pour un autoportrait, la démarche est identique, à la différence près que l'auteur et le modèle sont une seule et même personne.

Selon Sorlin, le portrait ou l'autoportrait est non seulement une représentation, mais aussi une définition de la personne concernée¹¹⁵. Toute la difficulté réside dans l'art d'identifier les états d'âme les plus significatifs et de les traduire fidèlement, bien qu'ils soient en permanence voués au changement. Le peintre doit donc faire preuve d'adaptation aux mutations imprévisibles des sentiments, chacun étant susceptible de faire l'objet d'une représentation¹¹⁶. Pour cette raison, l'autoportrait s'avère un témoignage précieux de la personnalité de l'artiste. Par exemple, Jean-Jacques Rousseau s'est fait portraituré successivement par Maurice Quentin de la Tour et Ramsay¹¹⁷. Le philosophe n'étant convaincu par aucun des deux portraits, il s'exprime ainsi : « On est toujours très bien peint quand on est peint par soi-même¹¹⁸ ». Cette phrase suggère que seul l'artiste est capable de se connaître intérieurement et qu'il peut aussi, délibérément, tricher sur son apparence physique comme sur ses états d'âme, pour répondre à une stratégie personnelle. Borduas construit un masque aux traits légèrement différents des siens, observables sur les photographies. Par exemple, sur le cliché pris lors de la remise de son diplôme en 1928, il présente un front plus large et des oreilles plus décollées. Il structure donc son visage selon les traits qui lui conviennent. D'autres observations confortent l'idée que Borduas recourt au motif du masque. Les traits, immobiles et figés, font contraste avec le regard, qui anime le tableau et en

¹¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 20 et 29.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁸ Jean-Jacques Rousseau cité par Pierre Sorlin (2000). *Op. cit.*, p. 26.

domine la composition par sa vivacité et son intensité. L'expression générale est marquée à la fois par un tourment intérieur et une forte détermination. Telle est bien la part secrète et invisible de lui-même qu'il donne à voir et qu'il livre à autrui de manière authentique. Cette expression témoigne aussi du tempérament de frondeur que Borduas montre à partir des années 1930, dans le domaine artistique et intellectuel. Ces éléments s'apparentent à une attitude de rébellion qui s'accompagne nécessairement d'une dynamique de déstabilisation psychologique. C'est pourquoi l'autoportrait représente à la fois la force de caractère de son auteur et son inquiétude face à l'avenir.

Cette première étape d'analyse sur la définition de soi en peinture conduit nécessairement à une interrogation sur les états d'âme de Borduas au moment de la réalisation de son autoportrait et sur le déclenchement de ses motivations en tant que peintre.

2. Le code d'expression, pour promouvoir son identité

En ouvrant la porte sur son espace d'intimité, grâce à son autoportrait et à son masque, Borduas emploie un langage qu'il fait reposer sur un code d'expression personnel, pour refléter ses sentiments et ses questionnements et, par conséquent, les aspects de son identité qui connaissent une perpétuelle évolution.

Dans son ouvrage sur Paul-Émile Borduas, Warren porte un regard de sociologue sur le sens de l'art dans les années 1930, qu'il considère comme un mélange de raison et de passion :

La redéfinition de l'art à la fin des années 1930 a fait en sorte que la peinture n'était plus considérée comme un passe-temps ou une technique mise au service de l'architecture ou de l'ébénisterie. [...] Elle était capable de civiliser la matière, voire de toucher à l'élément spirituel de la vie et de manifester « la puissance de l'esprit ».¹¹⁹

Ainsi, pour Borduas, le motif du masque est un moyen de dépasser la stricte préoccupation de l'aspect physique : il répond à sa motivation de quête intérieure. Par l'autoportrait, l'artiste trouve son chemin de spiritualité alliant la raison – celle qui consiste à

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 181.

pratiquer la peinture, car c'est son métier –, et la passion – celle qui encourage le renouvellement perpétuel du style d'expression.

Exposer sa vie intérieure par la peinture revient pour l'artiste à extérioriser ses sentiments, en les concrétisant par la matière et la composition. Comme nous l'avons vu dans la description formelle du chapitre I, Borduas fait sien la matière picturale ; il la modèle à coups de pinceau sur la toile en exploitant de manière très personnelle, voire sensuelle, la lumière et les pigments. Il éclaire violemment son visage par un clair-obscur, il fait ressortir le velouté de la carnation de son visage, il crée par contraste une impression de froideur ténébreuse sur la moustache, les sourcils et les cheveux. Sa motivation est d'exprimer les résultats de son introspection par son art. Anthony Bond et Joanna Woodall étudient ce phénomène et prennent pour exemple la peinture de Lucian Freud qui encourage le spectateur à interpréter les coups de pinceau comme un travail sur la chair vivante¹²⁰. Borduas semble accomplir ce même geste.

Ainsi, comme l'écrit Anthony Bond, l'autoportrait est révélateur d'une tension entre l'esprit et le corps¹²¹. La main de l'artiste est guidée, dans ses mouvements, par les méandres de la pensée. C'est ce qui produit, aux yeux du spectateur, la charge émotionnelle de l'œuvre. Ce passage de la vie intérieure à l'exposition d'états d'âme sur une toile nécessite un « système » de traduction et d'interprétation, c'est-à-dire l'établissement d'un code d'expression personnel. Le code se définit comme un ensemble de signes par lesquels on peut traduire une information, un message. Borduas, compte tenu de sa jeunesse au moment de la réalisation de son autoportrait (il a entre vingt-cinq et trente ans, selon la datation retenue) en est à une phase de tentative. Il n'est sans doute pas assez mûr dans son évolution personnelle et artistique pour aboutir d'emblée à un code personnel définitif qui lui corresponde totalement.

Cette notion de code est développée par Marie Carani, selon qui l'acte de se représenter sur un support, comme dans un autoportrait, fait appel à deux codes, l'un social et l'autre artistique¹²². D'une part, le code social est issu d'un processus obligatoire de légitimation à l'égard d'une certaine morale. En effet, c'est avant tout à la collectivité que sert la production de l'artiste, même si elle est de nature marginale. D'autre part, le code artistique est issu d'une

¹²⁰ Anthony Bond et Joanna Woodall (dir.) (2005). *Op. cit.*, p. 23.

¹²¹ *Ibid.*, p. 39.

¹²² Marie Carani (dir.) (1995). *Des lieux de mémoire, identité et culture modernes au Québec (1930-1960)*, Ottawa : Université d'Ottawa, p. 13.

évolution personnelle du peintre ; il s'élabore également en fonction du code social. Ainsi, un dialogue s'installe en permanence entre ces deux codes¹²³. À cet effet, Borduas tente d'élaborer son code d'expression personnel afin de parvenir à un style reconnu dans le monde artistique et de s'imposer auprès de ses pairs. Il le construit progressivement à partir des efforts qu'il mène pour maîtriser la matière picturale à l'occasion de la réalisation de l'autoportrait.

Dans le tableau, de nombreux éléments peuvent être interprétés comme faisant partie du code personnel : la lumière révélatrice de la vérité, l'intensité du regard laissant affleurer les tumultes de l'âme, la prédominance de l'ocre renforçant l'atmosphère de méditation spirituelle et de doute, la douceur des couleurs de la peau et de la bouche évoquant la sensibilité, l'affichage d'une tenue vestimentaire décontractée témoignant d'un esprit d'émancipation vis-à-vis des conventions et d'une quête de liberté. Borduas donne à son code d'expression personnel un caractère novateur, voire provocateur. En effet, il exprime une volonté forte de changer les fondements de la société par la peinture. Warren dit à son sujet qu'il « avait l'impression de servir non pas l'art par son pays mais son pays par l'art¹²⁴ ». L'auteur ajoute qu'il souhaite sortir des contraintes clérico-nationalistes pour se démarquer face aux conservateurs. Ainsi, son code personnel s'inscrit dans un autre, plus large : le code social du mouvement d'idées réformatrices, qui se développe au moment de la création du tableau.

La période, marquée par une grande agitation intellectuelle, contribue non seulement à la construction de la société, mais aussi à la construction identitaire de l'artiste. L'ouvrage de Louise Vigneault nous permet de resituer l'évolution de Borduas au sein du mouvement d'accès à la modernité. Selon l'auteure, le « Sujet » doit parvenir à s'imposer dans la communauté traditionnelle pour trouver sa liberté individuelle, son autonomie morale :

En cherchant à marquer sa différence et son originalité, le Sujet devait désormais faire reconnaître sa distinction par une nouvelle forme d'autorité. Suivant ce principe d'autodétermination, l'identité se présentera comme une construction instable, en constante mutation. [...] L'identité s'érigera en fait sur l'image que le Sujet – individuel ou collectif – aura de lui-même et sur le regard que l'Autre portera sur lui.¹²⁵

¹²³ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁴ Jean-Philippe Warren (2011). *Op. cit.*, p. 39.

¹²⁵ Louise Vigneault (2002). *Op. cit.*, p. 19.

La position identitaire du « Sujet » s'ajuste en fonction d'éléments extérieurs, comme une présence étrangère sur le territoire, par exemple. Selon Vigneault, Borduas souhaite une « autodétermination » et une « autoréférentialité » de l'individu, pour s'affranchir du contexte artistique traditionnel. Ainsi, au Québec, Borduas devient l'une des personnalités marquantes engagées dans un combat pour la modernité. L'auteure écrit :

Figure charnière de la modernité culturelle québécoise, Paul-Émile Borduas s'est donné comme mission de libérer le Sujet individuel de l'aliénation au projet collectif de conservation, et d'affranchir les créateurs locaux de la norme culturelle européenne, de manière à mettre en place une réalité culturelle spécifique et autonome.¹²⁶

En ce sens, le peintre souhaite chercher l'affirmation de l'individualisme qui donne ensuite droit à la différence et permet l'originalité. Pour ce faire, il tente de « réformer l'enseignement de l'art, en valorisant l'expression individuelle et la liberté d'expérimentation¹²⁷ ». Ces deux éléments touchent à l'identité de la personne, qui se place elle-même dans un mouvement de déstabilisation, pour être en mesure de s'interroger et d'analyser ses propres sentiments, dans le but ultime de découvrir son code d'expression personnel. Dans la période des années 1930, Borduas commence à construire son identité. Au contact des artistes qu'il découvre lors de son voyage en France, il en définit les contours. Le fait de s'intéresser aux travaux des artistes français et de se tourner vers l'art international lui permet de composer ses œuvres selon de nouvelles sources d'inspiration. Par là même, il amorce une première rupture avec le Québec traditionnel qui prendra toute sa dimension à l'occasion d'une deuxième rupture, en 1940, avec l'attrance qu'il manifeste pour le surréalisme. Ainsi, l'autoportrait témoigne de la volonté de Borduas, dans les années 1930, de s'affranchir des académismes pour s'ouvrir à des styles artistiques novateurs ; il compte parmi les moyens auxquels l'artiste a recours pour peaufiner le contenu de son code identitaire individuel.

L'identité sociale et l'identité personnelle, constamment envisagées de manière parallèle du fait de leur complémentarité, sont néanmoins à distinguer, selon Jean-Claude Deschamps. Tandis que la première se réfère à l'appartenance à un groupe ou à une communauté, la deuxième

¹²⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 103.

présente les attributs spécifiques de l'individu¹²⁸. Notons que cette réflexion sur l'identité est à rapprocher de la notion de code : l'association des identités sociale et personnelle peut contribuer à l'établissement du code d'expression. Elle nous aide à mieux appréhender la démarche de Borduas, qui semble effectivement puiser dans son identité sociale (avec les objets témoignant de ses racines culturelles, traditionnelles et populaires) pour concevoir son propre code d'expression. Il s'agit de marquer la première phase d'un itinéraire spirituel, qui le conduira progressivement vers un code correspondant à son style personnel et de nature à le faire reconnaître au sein de la communauté artistique et intellectuelle. D'après Warren, l'établissement d'un code durable se produit après les années 1930, avec l'accès à l'abstraction, car la démarche spirituelle que mène Borduas est entravée par la figuration¹²⁹. En effet, à partir de 1942, Borduas se lance dans l'abstraction avec les gouaches surréalistes. À travers ses œuvres, il expérimente le « laisser parler du subconscient » et exprime ainsi une identité avec plus de maturité.

L'autoportrait offre ainsi l'opportunité de développer son identité au contact de l'Autre. Or, selon Jan Blanc, l'autoreprésentation est une autofiction, c'est-à-dire qu'« elle laisse voir des bribes de la vie et des activités de son auteur¹³⁰ » qui ne sont que projection, car seul le peintre peut en attester. Pour qu'un autoportrait soit efficace, explique Jan Blanc, c'est-à-dire qu'il puisse convaincre le public et s'imposer comme artiste autonome, il doit « dissimuler sa propre nature et montrer un visage de sa vie qui correspond non pas à la réalité, mais à l'idée que l'on veut en donner¹³¹ ». L'auteur ajoute enfin : « tout peintre se peint bien en tant que peintre, mais d'abord selon son concept¹³² ». Borduas peut avoir introduit de tels schémas dans la composition de son tableau. Il s'agit de s'interroger sur l'authenticité de son discours, afin de faire émerger ses motivations à conduire la mutation de son statut intime.

Il ressort de cette étude que deux supports du cheminement spirituel de Borduas sont identifiables : d'une part le motif du masque, donnant tout son éclat et toute son intensité au

¹²⁸ Jean Kellerhals, Christian Lalive d'Epinay et Colloque Cercle d'analyse « Médiation » (1987). *Op. cit.*, p. 12.

¹²⁹ Jean-Philippe Warren (2011). *Op. cit.*, p. 45.

¹³⁰ Jan Blanc (2008). « La vie de l'œuvre. Autoportraits et autofictions en peinture (XVI^e- XVII^e siècles) », *Recherche sur le biographique. Actes du colloque de Lausanne, 8-9 nov. 2007*, Lausanne : Presses de l'Université de Lausanne, p. 103.

¹³¹ *Ibid.*, p. 105.

¹³² *Ibid.*, p. 106.

regard, situé au centre de la toile et, d'autre part, le code d'expression personnel, composé d'éléments tels que le traitement de la matière picturale comme d'une chair vivante, l'exploitation de la lumière comme révélatrice des états d'âme, les variations sur la couleur ocre pour évoquer une atmosphère d'introspection. Au-delà de ces supports, qui conduisent l'artiste à définir son identité individuelle et sociale et à préfigurer son rôle dans le monde artistique, un autre phénomène contribue au cheminement vers une profonde mutation personnelle : dans son autoportrait, Borduas annonce son Moi, fondement solide de l'affirmation de son identité, ce qui lui permet d'entrer dans une dynamique personnelle de pratique artistique.

B. Un itinéraire spirituel vers l'établissement du Moi

Pour parvenir à construire son identité et à l'afficher dans son autoportrait, Borduas poursuit une quête spirituelle visant à l'établissement de son Moi. Désormais, il s'agit de s'interroger sur les conséquences de cette démarche. Tout d'abord, l'affirmation du Moi dans l'autoportrait demande à être explorée à travers le symbolisme. Ensuite, le dédoublement de ce Moi, qui transparait dans la composition, nécessite un approfondissement de la réflexion sur l'identité de l'artiste. L'ensemble tend à montrer que Borduas recherche une élévation spirituelle, s'inscrivant ainsi dans le concept de l'« éthique personnaliste ».

1. Le Moi¹³³ traduit par le symbolisme

L'autoanalyse et l'introspection concernent la personne et son esprit. Borduas, seul face à lui-même, s'étudie à travers sa peinture. Pour guider sa quête spirituelle, dialoguer avec lui-même et développer son Moi, il recourt au symbolisme. L'identité que Borduas atteste dans son autoportrait recouvre des caractéristiques multiples, parfois insaisissables par le spectateur : le dessin des traits du visage, les couleurs qu'il leur attribue, la vivacité et la profondeur du regard et la représentation d'un arrière-plan évoquant son milieu d'origine de tradition populaire, sont

¹³³ Dans les termes psychanalytiques, le Moi se réfère à l'égo, au Sujet pensant, c'est-à-dire à Borduas. Cette expression permet de placer l'artiste au cœur de son propre processus dont il devient sa seule référence.

autant d'éléments destinés à symboliser les tourments de l'intime, les doutes à l'égard des conventions de la société, la remise en question de l'académisme, les prémices d'une rébellion artistique et intellectuelle et un ancrage dans « la réalité culturelle de sa communauté¹³⁴ ». L'introspection, initiée dans le tableau par le symbolisme, est dense et prolifique, reflétant l'intensité et la puissance de la réflexion du peintre.

Dans un premier temps, l'artiste doit prendre conscience de lui-même, de l'existence de son corps et de ses particularités comme des sentiments que son apparence physique exprime. La création de l'autoportrait passe, notamment, par ce que Christine Bernier appelle l'acte primaire de se regarder dans un miroir¹³⁵. Le Moi surgit de la surface réflexive ; c'est un Moi non seulement physique, mais aussi spirituel. Certes, nous avons vu qu'il n'était pas aisé de déterminer si Borduas avait réalisé son autoportrait à partir d'un miroir, d'un cliché photographique ou de la combinaison des deux. Mais la question de l'introspection reste la même : à un moment donné, l'artiste s'est nécessairement trouvé face à lui-même, quel que soit le médium. D'ailleurs, le recours au motif du masque, dont nous évoquons l'éventualité dans la partie précédente, met l'accent sur le regard. Jacques Derrida parle de la confusion qui se produit entre la personne de l'artiste en train de se peindre et son reflet dans le miroir. Il remarque un fait important concernant les yeux : quand un artiste se peint, il leur fait appel et lorsque ces derniers sont face au miroir, ils ne peuvent pas se mentir à eux-mêmes. « Le masque dissimule tout sauf [...] les yeux nus¹³⁶ », précise l'auteur. Or, les yeux de Borduas constituent l'élément central de l'autoportrait ; c'est par eux que l'artiste entre en face-à-face avec lui-même, avant même d'impliquer le spectateur. Il engage une discussion intime avec soi. Dans ce moment privé de l'homme face à sa réalisation en cours, un « espace Moi » est en train de se créer. À ce sujet, Christine Bernier explique que « les études sur [l'autoportrait] ont longtemps véhiculé une idéologie selon laquelle le portrait de l'artiste par lui-même serait un reflet de son Moi. De telles lectures de l'autoportrait coïncidaient souvent avec un renvoi systématique aux données biographiques¹³⁷ ». L'auteure remet en question ce lien dont les historiens ont souvent abusé. À

¹³⁴ Louise Vigneault (2002). *Op. cit.*, p. 115.

¹³⁵ Christine Bernier (mai 1988). *Op. cit.*, p. 16.

¹³⁶ Jacques Derrida (1990). *Mémoire d'Aveugles. Autoportrait et autres ruines*, Paris : Réunion des musées nationaux, p. 84.

¹³⁷ Christine Bernier (1991). *Op. cit.*, p. 18.

l'instar de cette position, nous choisissons de nous intéresser au contexte personnel de Borduas afin de créer des liens entre l'autoportrait et la biographie de l'artiste. En effet, l'œuvre étant restée cachée toute la vie de son créateur, ces liens sont des fournisseurs d'indices pour notre angle d'étude.

Selon Robert L. Delvoy, il se produit une alchimie particulière à ce moment précis. Le dialogue du peintre avec lui-même fait ressurgir les sentiments qu'il a pour mission d'interpréter dans son œuvre. En prenant conscience de lui-même et des évolutions de son être profond, Borduas perçoit les signes intimes annonçant la mutation de son statut professionnel. Mais pour communiquer les transformations qu'il ressent ou qu'il pressent, il doit préalablement créer son propre langage. Dans le domaine pictural, Robert L. Delvoy remarque qu'un artiste cherche à réinvestir une syntaxe¹³⁸ par laquelle le « langage devient un système de communication symbolique et un moyen d'accéder à la signification¹³⁹ ». Le langage choisi par Borduas n'est autre que celui du symbolisme avec lequel il s'est familiarisé dès le début de sa formation auprès d'Ozias Leduc. Ainsi, pour mieux comprendre son message, il nous faut d'abord étudier les symboles auxquels il a recours pour exprimer ses sentiments, ses valeurs et ses idées. Selon Robert L. Delvoy, il s'agit du passage du « visible à l'invisible, de l'invisible à l'illusion des apparences telles qu'elles sont perçues par l'homme à tel ou tel moment de son histoire¹⁴⁰ ».

Selon Warren, Borduas choisit l'accès à la spiritualité comme un moyen de s'affranchir de la pensée conservatrice, dominante dans son pays au début du XX^e siècle. Pour ce faire, il observe, accepte et s'approprie les influences venues de l'extérieur, notamment de France¹⁴¹. Dans notre chapitre I, l'analyse stylistique de l'autoportrait décrit les divers mouvements artistiques que Borduas aurait rencontrés lors de son séjour d'étude à Paris et qu'il aurait assimilés. Dans son ouvrage, Warren montre que le style dépouillé des œuvres de Borduas permet un contact plus direct et plus sûr avec la spiritualité¹⁴² : l'autoportrait, qui recèle une grande richesse d'influences dans une composition simple, comportant peu de détails, en serait un exemple. L'auteur explique ainsi que Borduas est à la recherche d'une « énergie primitive aux

¹³⁸ Robert L. Delvoy (1982). *Le symbolisme*, Genève : Skira, p. 12.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴¹ Jean-Philippe Warren (2011). *Op. cit.*, p. 38.

¹⁴² *Ibid.*, p. 41.

sources de laquelle on doit puiser¹⁴³ ». Dans l'autoportrait, cette énergie provient de la lumière qui illumine une moitié du visage de Borduas, créant une atmosphère ambivalente d'introspection, de mysticisme et de mystère. Selon Warren, la période des années 1930 permet à Borduas de faire des expériences qui « renouent avec la vérité spirituelle¹⁴⁴ » et qui le conduiront à la rébellion contre l'académisme durant la décennie suivante, notamment par la publication de son manifeste artistique *Refus global* en 1948. « L'art vivant est tourné vers l'avenir¹⁴⁵ », écrira Maurice Gagnon.

Ainsi, l'autoportrait semble poser les jalons de cette révolte et de l'évolution psychique de l'artiste. Borduas instaure un dialogue avec son Moi pour réfléchir sur la marche à suivre et mener à bien la transformation de la société. Il prend alors conscience du rôle qu'il peut assumer dans le monde artistique. Or, Borduas ne s'intéresse pas seulement à la représentation de son visage et de sa vie intérieure ; il cherche aussi à donner les signes, par la peinture de l'arrière-plan, de l'environnement dans lequel il travaille et de son ancrage personnel dans ses racines culturelles. Ces éléments du tableau, qui constituent ce que nous appelons le double Moi, complètent la définition de l'identité du peintre.

2. Le double Moi comme attestation d'identité

Même si la synthétisation du Moi par Borduas n'est pas totalement aboutie, elle est déjà dotée d'une grande force. Elle s'impose non seulement par le dessin des traits et l'expression du visage, mais aussi par les particularités de l'arrière-plan. Ce dernier renforce le Moi, à tel point que nous pouvons parler d'un double Moi qui annonce l'ancrage de l'autoportrait de Borduas dans la perspective de l'« éthique personnaliste ».

Plusieurs particularités de l'arrière-plan, relevées lors de la description formelle, pourraient avoir une signification portant sur le statut intime. Par exemple, la masse picturale blanche posée sur la chaise ressemble à un chiffon qui pourrait être un attribut du peintre, tandis

¹⁴³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴⁵ Maurice Gagnon (1943). *Pellan*, Montréal : Editions de l'Arbre, p. 34, cité par Jean-Philippe Warren (2011). *Op. cit.*, p. 68.

que la chaise et la tenture pourraient faire partie du mobilier de l'atelier. En effet, la photographie de Borduas au pensionnat d'Hochelaga, réalisée vers 1924, laisse à penser que l'artiste dispose d'un espace de travail personnel. Il y pose entouré de pinceaux et d'une palette de couleurs et certains de ses anciens dessins de l'École des beaux-arts sont affichés au mur. Dans son étude sur la signification du portrait dans la société, Sorlin montre que l'arrière-plan d'un portrait ou d'un autoportrait est généralement porteur de sens¹⁴⁶ pour la personne représentée : il pourrait être, pour le peintre, un moyen de développer un discours sur sa condition d'artiste et sur l'environnement dans lequel mûrit son œuvre. Dans le tableau de Borduas, la tenture et la chaise sont placées de manière calculée : cette disposition révèle une réelle mise en scène conçue par l'artiste.

La tenture du tableau, identifiable puisqu'elle apparaît sur la photographie de Maurice Perron, *Borduas dans son atelier de Saint-Hilaire* (1951, fig. 3), s'avère être, selon François-Marc Gagnon une pièce de courtepointe. Elle est issue de l'une des activités traditionnelles des foyers populaires du Québec, dont Borduas fait partie¹⁴⁷. Placée derrière le visage, elle peut avoir pour rôle de rappeler ses racines culturelles. Sa famille étant issue de Saint-Hilaire, Borduas est attaché à son village natal. La pièce de courtepointe permettrait de rappeler son ancrage familial, géographique et social. Il en est de même pour la chaise, dont la facture évoque le mobilier rural de son pays : selon François-Marc Gagnon, il s'agit d'une fabrication commune des industries du Québec¹⁴⁸. L'historien évoque une autre possibilité d'interprétation : la chaise pourrait être l'un des produits fabriqués au sein de l'École du meuble¹⁴⁹, établissement où Borduas travaille comme professeur, à partir de 1937. Cependant, le seul fait qu'il ait travaillé à l'École du meuble ne peut à lui seul authentifier l'origine de la chaise peinte dans le tableau ; en outre, cela impliquerait une date de réalisation postérieure à 1937, ce qui ne correspond pas à notre étude sur la datation.

Les trois éléments que sont le chiffon, la tenture et la chaise, peuvent, selon toute vraisemblance, prendre place dans un atelier d'artiste. Philippe Junod étudie le lien entre la représentation de l'atelier et l'artiste. Il écrit : « l'atelier devient une composante de l'identité de

¹⁴⁶ Pierre Sorlin (2000). *Op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁷ Rencontre avec François-Marc Gagnon, 18 janvier 2013.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

l'artiste¹⁵⁰ » ; c'est avant tout un « lieu déterminant, le foyer de la production¹⁵¹ », où il élabore sa démarche de méditation et d'introspection, conçoit ses projets et produit ses œuvres. L'atelier faisant partie intégrante du processus de création, il devient un élément significatif de l'identité du peintre. En somme, il abrite les preuves tangibles de l'itinéraire spirituel de l'artiste, qui est indispensable à l'évolution de son statut intime.

Ainsi, Borduas ajoute à la représentation de sa personne celle des éléments qui le caractérisent. La traduction du Moi sur le visage exprime à la fois la méditation spirituelle, l'introspection et l'affirmation de soi comme peintre ; celle du double Moi, par l'évocation de l'atelier, conforte son attachement à ses racines sociales et culturelles. S'il rappelle ainsi son ancrage dans la société québécoise, c'est pour mieux garantir les fondements de son identité tout en prenant la liberté d'une ouverture à la modernité et d'un engagement dans de nouvelles formes d'échanges intellectuels et artistiques, notamment à l'international. À partir de là, il est en mesure de promouvoir la mutation de son statut professionnel.

Ce double Moi peut être rapporté à l'esprit de rébellion que Borduas développe à partir des années 1930. La ligne médiane verticale sur le visage met en évidence deux caractéristiques fondamentales de l'identité de Borduas. À la droite du tableau, le Moi révolutionnaire est dans l'ombre avec, en arrière-plan, la présence de la courtepointe et du barreau de chaise. Dans cette partie, l'artiste revendique ses origines tout en étant tourné vers l'espoir du renouvellement de la société et de la construction identitaire de son pays. Pour Borduas, ce Moi révolutionnaire prend forme à partir de l'idée que chaque personne a un rôle à jouer, de manière individuelle au sein d'un projet collectif¹⁵², dans l'évolution de la société et que sa démarche est inévitablement empreinte de spiritualité. À la gauche du tableau, le Moi spirituel est en pleine lumière ; à l'arrière, on aperçoit le chiffon. Ici l'artiste met en avant sa mystique spirituelle qu'il associe à son moyen d'expression, la peinture (par l'intermédiaire de son chiffon), afin de témoigner de son intérêt pour le changement des mentalités. Ce Moi spirituel marque la nécessité d'un engagement dans et pour la collectivité, tout en valorisant le passé lointain. Louise Vigneault

¹⁵⁰ Philippe Junod (1998). « L'atelier comme autoportrait », Pascal Griener et Peter Johannes Scheemann. *Images de l'artiste*. Université de Lausanne, 9 – 12 juin 1994, Berlin : Neue Berne Schriften zur Kunst, p. 85.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁵² Louise Vigneault (2002). *Op. cit.*, p. 24.

l'écrit ainsi : « Son attachement au patrimoine, bien réel, réside uniquement dans la capacité de lier son caractère moderne à une historicité lointaine, enracinée, à un héritage qui lui permet de marquer sa distance par rapport aux instances conservatrices et à la nation mère¹⁵³ ». En juxtaposant, par le jeu de l'ombre et de la lumière, respectivement son Moi révolutionnaire et son Moi spirituel, il indique dans son tableau à la fois son engagement et les moyens qu'il utilise. Il semble ainsi commencer à redéfinir la fonction de l'art et de l'artiste dans la société. Cette approche révèle l'esprit de rébellion du peintre, qui se concrétisera singulièrement en 1948 avec la publication de *Refus global*. Le texte est porteur de ruptures et de pistes nouvelles pour son pays : « *Refus global* représente l'expression culminante de la pensée dissidente de Borduas, ainsi que l'expression d'un "nous" pleinement assumé¹⁵⁴ ». Ainsi, Borduas dote son tableau de deux parties distinctes, l'une individualiste et personaliste et l'autre sociale et collective, qui s'inscrivent dans les interrogations sociales, philosophiques et artistiques de son époque, rassemblées sous le terme d'« éthique personaliste¹⁵⁵ ».

Dans les années 1930 et 1940, la jeunesse canadienne-française prône un catholicisme renouvelé et libérateur. Elle développe des idées qui orientent les esprits vers une aspiration à des réformes et qui se concrétiseront par l'« éthique personaliste ». Les auteurs expliquent :

Au cœur de cette nouvelle éthique personaliste, il y avait cette idée que le véritable mal du siècle, que la vraie crise civilisationnelle devait trouver sa véritable origine ailleurs que dans les structures politiques ou économiques. Le mal à extirper était d'abord dans l'homme dont la vie intérieure s'était appauvrie avec le temps¹⁵⁶.

Ainsi, pour accéder à cette éthique, chacun doit s'en remettre à la tradition spirituelle, qui passe par les pratiques religieuses. Cette réconciliation a pour but de « mieux vivre les transformations en cours, pour regarder l'avenir avec espoir¹⁵⁷ ». Si Borduas renoue avec cette tradition, c'est bien à travers la peinture et le symbolisme.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 130.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 133-134.

¹⁵⁵ E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren (2002). *Op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

Les adeptes de l'« éthique personaliste » visent « plutôt à consolider les fondations sur lesquelles pourrait s'asseoir une authentique révolution personnelle et sociale¹⁵⁸ ». Une évolution centrée sur les notions d'ordre naturel et de respect de l'autorité exercée par l'Église et par les pouvoirs politiques s'amorce. Cette nouvelle doctrine sociale vise à concevoir la société de manière collective, en touchant particulièrement les masses ouvrières. Il s'agit de renouer avec le peuple qui porte en lui le « ferment régénérateur de la civilisation occidentale : l'énergie civilisatrice vient du bas, l'âme du peuple ayant su conserver mieux que quiconque les vertus spirituelles et les richesses authentiques de la foi¹⁵⁹ ». Un artiste se retrouve sur le même plan d'action qu'un ouvrier, à l'égal de son homologue ; il peut agir avec et pour la société. C'est ce dont Borduas semble prendre conscience à travers son enseignement auprès de ses élèves. Il tente de construire une continuité entre les idées modernes collectives et l'éducation donnée aux enfants, futurs acteurs de la société.

Borduas, concerné par l'« éthique personaliste » qui demande à chaque individu de faire un travail sur lui-même et sur sa condition personnelle, tente de s'élever spirituellement non seulement par l'art, mais aussi par l'enseignement. Cette tendance, qui se concrétisera sous une forme plus engagée dans les années 1940, semble prendre racine dans les préoccupations du peintre, dès les années 1930. En effet, Borduas cherche à renouveler le système de l'enseignement ; il s'inscrit dans un mouvement mené par des philosophes, des pédagogues et des psychologues personalistes de 1930, consistant à étudier l'enfant tel qu'il est et à respecter sa personnalité¹⁶⁰. Borduas montre en particulier beaucoup d'intérêt pour les dessins d'enfant ; il s'efforce de les valoriser et de donner à leurs jeunes auteurs les moyens leur permettant de développer leurs expérimentations personnelles. Il s'exprime ainsi : « 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 peintre m'était enfin dévoilée¹⁶¹ ». Son but est toujours la désaliénation de l'individu pour mieux l'aider à s'ouvrir à la modernité.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁰ Marcel Fournier et Robert Laplante (1977). « Borduas et l'automatisme : les paradoxes de l'art vivant », tiré de Paul-Émile Borduas, *Refus global. Projections libérantes*, Montréal : les éditions Partis pris, p. 98.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 98.

Cette orientation professionnelle se justifie également par le contexte difficile de la crise économique. Ne trouvant pas de commandes pour des chantiers de décoration d'églises auprès des institutions religieuses, Borduas se voit contraint de se tourner vers l'enseignement après son retour au Québec en 1930. Louise Vigneault nous éclaire sur ce point :

À partir des années 1930, le Québec vit un profond bouleversement de ses structures sociales et culturelles. La crise économique et les remises en question qu'elle suscite apportent par le fait même une crise des valeurs. Un double mouvement centrifuge et centripète ébranle les forces conservatrices qui font face aux progressistes déterminées à pratiquer une ouverture vers les zones jusqu'ici proscrites de l'altérité et de la plénitude du potentiel individuel.¹⁶²

Pour se libérer du joug des forces conservatrices, Borduas promeut une dialectique personnelle alliant les références au passé et les valeurs individuelles. Cette éthique mise en pratique le conduit à retour à lui-même. En effet, par ses actions dans le domaine de la peinture comme de l'enseignement, Borduas vise à une évolution sociale s'appuyant sur une transformation concernant l'individu et la personnalité. L'indifférence qu'il rencontre à l'égard de ces innovations pédagogiques le conduit à renforcer son isolement, au nom de la défense de la pureté de sa démarche artistique. Vigneault explique : « Borduas mise sur l'aspect pédagogique de l'évolution sociale et sur un certain isolement, afin de maintenir l'artificielle condition de nature ou de préserver les qualités dites "originelles" ou "naturelles" de l'humain¹⁶³ ». De plus, pour tenter d'échapper à la société de son époque et à l'isolement croissant qu'il subit, Borduas prend l'attitude du « nomade¹⁶⁴ ». Ce nomadisme poussé à son extrême en 1948, avec la publication de *Refus global*, provoquera l'exil définitif du peintre en 1951 aux États-Unis puis à Paris.

L'autoportrait intervient à un moment clef où Borduas connaît une précarité liée à la crise économique et à l'absence de commande personnelle et qui le contraint à une forme de nomadisme social, idéologique et professionnel. Le peintre confronte les éléments de son passé, relatifs au catholicisme et aux valeurs culturelles de son pays, avec les nouvelles réflexions

¹⁶² Louise Vigneault (2002). *Op. cit.*, p. 105-106.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 126.

philosophiques de modernisation du catholicisme issue du personnalisme. Il s'interroge sur son futur intime (celui de son Moi) et sur son futur social en tant qu'artiste (celui de son double Moi). Dans *Autoportrait* (fig. 1), Borduas, par l'assimilation d'influences stylistiques et le développement de son double Moi autour de son seul visage, entreprend une quête spirituelle qui lui permettra de s'émanciper de sa situation sociale, c'est-à-dire d'accéder à un nouveau statut dans le monde artistique, celui d'artiste-peintre. Nous étudierons, dans le chapitre III, les voies de la mutation du statut professionnel de Borduas.

En conclusion de cette partie, nous constatons que Borduas développe une spiritualité en lien avec les mouvements intellectuels de son temps et qu'il choisit de s'exprimer par la peinture et le symbolisme. Pour construire et afficher son identité, il travaille à la représentation de son Moi et de son double Moi dans l'autoportrait, tout en développant un processus autobiographique, par une relation ténue entre l'écriture et la peinture.

C. L'établissement du Moi vers un processus autobiographique

Chez Borduas, les écrits, tels que son journal intime et ses lettres, jouent un rôle complémentaire à la peinture dans le processus d'élaboration de son Moi. En effet, ils présentent des caractéristiques de réalisation proches de celles de l'autoportrait. Nous souhaitons confronter les deux pratiques, celle de la peinture dans l'autoportrait et celle de l'écriture. Pour mener cette analyse, nous nous interrogerons sur la forme autobiographique que revêt l'autoportrait, afin d'éclairer les conditions dans lesquelles l'artiste instruit la mutation de son statut intime.

Nous nous appuyerons sur *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, qui développe le thème de l'autobiographie dans l'écriture, de manière méthodologique. Les ouvrages de Gilles Lapointe accompagneront notre réflexion sur la pratique parallèle des deux arts chez Borduas. Ainsi, nous examinerons la continuité des matières littéraire et picturale dans une perspective de construction autobiographique.

1. La construction autobiographique de l'autoportrait

La démarche de l'autoportrait est, par essence, proche de celle de l'autobiographie puisqu'elle se réfère à l'intime et à l'introspection. Elle commence par la prise de conscience de son Moi par l'artiste, qui procède à une construction mentale lui permettant d'élaborer une image de lui-même dans un langage et sur un support qu'il choisit, et d'aboutir, auprès du public, à la projection de son image en tant que telle, voire d'un message associé. Borduas suit ce cheminement. Entre 1928 et 1930, alors qu'il étudie en France, il tient une correspondance avec ses proches ainsi qu'un journal intime. Ces deux formes littéraires appartiennent à la catégorie désignée comme « écriture intime¹⁶⁵ » par Gilles Lapointe et participent à la constitution de son autobiographie, voire de son identité. Ainsi, nous nous interrogerons sur la proximité entre l'autoportrait et l'autobiographie chez Borduas.

Pour Philippe Lejeune, l'auteur d'une autobiographie noue un pacte avec son lecteur, par lequel il s'engage à se présenter tel qu'il se perçoit. Il conduit un processus d'autoanalyse dans l'écriture, retraçant les événements de sa vie et la genèse de sa personnalité¹⁶⁶. Selon Lejeune, ce « pacte » s'applique aussi bien à l'autobiographie qu'à la littérature intime en général (exemple : le journal personnel). Il ajoute des éléments méthodologiques relatifs à ce pacte. Pour que le texte autobiographique puisse s'établir, il est nécessaire que se correspondent les identités de l'auteur, du narrateur et du personnage. La réponse aux questions suivantes doit pouvoir être apportée :

- Comment peut s'exprimer l'identité du narrateur et du personnage dans le texte ?
- Dans le cas du récit « à la première personne », comment se manifeste l'identité de l'auteur et du personnage-narrateur ? [...]
- N'y a-t-il pas confusion, dans la plupart des raisonnements touchant l'autobiographie, entre la notion d'*identité* et celle de *ressemblance* ? [...]¹⁶⁷

Selon l'auteur, l'emploi de la première personne du singulier est primordial pour établir un lien entre le narrateur et le personnage : « l'identité du narrateur et du personnage principal que

¹⁶⁵ Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁶ Philippe Lejeune (1996). *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, p. 15.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne¹⁶⁸ ». Il écrit aussi :

La « première personne » se définit par l'articulation de deux niveaux :

- *Référence* : les pronoms personnels (je/tu) n'ont de référence actuelle qu'à l'intérieur du discours, dans l'acte même d'énonciation [...]. Le « je » renvoie, à chaque fois, à celui qui parle et que nous identifions du fait même qu'il parle.
- *Énoncé* : les pronoms personnels de la première personne marquent l'identité du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé.¹⁶⁹

Pour illustrer son propos, Lejeune donne l'exemple suivant : « si quelqu'un dit : "je suis né le...", l'emploi du pronom "je" aboutit, par l'articulation de ces deux niveaux, à identifier la personne qui parle avec celle qui naquit¹⁷⁰ ». Ainsi, l'autobiographie suggère qu'il y a identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage¹⁷¹. Le narrateur et le personnage sont matérialisés à l'intérieur même du texte autobiographique, dans lequel le lecteur a le loisir de suivre les péripéties de chacun. L'auteur est donc un composé des deux entités, il ne prend pas forme dans le texte même ; il est « représenté à la lisière du texte par son nom¹⁷² ». Il est un élément extérieur auquel le lecteur peut se référer et qui lui permet de donner un cadre social au texte. À la lumière des propos de Lejeune, nous allons étudier la manière dont Borduas entreprend la démarche de l'autobiographie à travers ses écrits et dans l'autoportrait.

En 1930, Borduas ne produit pas de texte relevant véritablement du genre autobiographique, au sens où il ne rédige ni « mémoire » ni écrit présentant une mise en scène organisée de son Moi. Il ne rédige, durant cette période, que des écrits intimistes (correspondance, journal) non initialement destinés à une présentation publique. Néanmoins, Gilles Lapointe soutient qu'une écriture autobiographique émerge dans sa pratique épistolaire¹⁷³. Borduas, en employant le « je », se définit bien comme « auteur, narrateur, personnage » ; dans ses lettres, il relate les faits d'une journée ou d'un moment circonscrit dans un temps court.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷² *Ibid.*, p. 35.

¹⁷³ Gilles Lapointe (1993). *Paul-Émile Borduas, Edition critique d'un choix de lettres*, thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, p. 17.

L'utilisation du « je » chez Borduas mérite d'être étudiée plus en détail. Elle sera abordée sous l'angle de la stratégie d'émancipation de son statut professionnel au chapitre III. Pour lors, il s'agit uniquement de faire ressortir la partie autobiographique des écrits de Borduas.

Gilles Lapointe, dans les deux ouvrages où il présente la pratique épistolaire de Borduas, montre que le peintre utilise la correspondance comme outil pour exposer ses réflexions et ses sentiments à ses destinataires. Évitant le repli sur soi, il se confie aux autres pour mieux se révéler à lui-même et ainsi mieux se connaître¹⁷⁴. Par exemple, il écrit : « J'ai fait la connaissance d'un compagnon homme, le seul que je connaisse, il a environ trente-cinq à quarante ans. J'irai si rien ne change travailler avec lui à des décorations en Alsace, l'été prochain¹⁷⁵ ».

En développant un « espace privé¹⁷⁶ » dans ses lettres, c'est-à-dire en consignait les faits de sa vie, Borduas invite les destinataires à « envahir son intimité¹⁷⁷ ». Ainsi, il propose au lecteur d'évoluer au même rythme que lui. D'après Lapointe, il fait preuve d'« ouverture¹⁷⁸ » en créant un espace d'échange avec son correspondant. Le texte suivant, destiné à Olivier Maurault, permet d'illustrer la conception de la lettre chez Borduas :

Depuis le premier juillet, j'ai eu beaucoup d'ouvrage et de dérangements, étant tantôt à Rambucourt, tantôt à Chaillon. Là j'y ai rencontré le frère Couturier, novice dominicain, ami de mons. Dubois, en vacances spéciales pour étudier la fresque avec mon "grand ami". D'ailleurs je vous en ai déjà parlé, je crois. Couturier est un saint homme et un *grand* artiste. La fresque exécutée par lui à Chillon est vraiment très belle. Le sujet est une glorification de la Sainte-Vierge. [...] Mais ce n'est pas la composition qui me plaît le plus, c'est l'harmonie de ses couleurs et son dessin¹⁷⁹.

Dans ce passage, Borduas recrée une atmosphère d'intimité proche de celle qui existe dans un atelier, un espace privé de discussion dédié à son interlocuteur : il présente sa rencontre avec Couturier, décrit et qualifie son travail et livre ses impressions. Il fait de même dans une autre lettre adressée à Olivier Maurault, dans laquelle il décrit et commente de manière très personnelle l'habillement des Bretons :

¹⁷⁴ Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁵ Gilles Lapointe, André G. Bourassa et Jean Fisette (1997). *Op. cit.*, p. 109.

¹⁷⁶ Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷⁹ Gilles Lapointe, André G. Bourassa et Jean Fisette (1997). *Op. cit.*, p. 118.

Les vieilles coutumes bretonnes que je croyais retrouver sont assez peu nombreuses. Si les gens parlent le breton, si les femmes portent la coiffe, les hommes le grand chapeau à rubans, c'est tout ce qui rappelle l'ancien costume, car les jupes sont courtes et toutes semblables à celles qu'on voit à Paris et les hommes portent le costume de ville¹⁸⁰.

Ainsi, nous constatons que Borduas recourt au mode épistolaire pour, d'une part, se confier, exprimer ce qu'il ressent, extérioriser sa pensée et, d'autre part, présenter ses activités, notamment celles d'artiste-peintre, tout en décrivant ce qui le motive pour les réaliser. Il écrit :

Je continue toujours d'employer mes moments libres, et je les fais naître quand je n'en ai pas suffisamment, à visiter et moi aussi je désirerais avoir plus d'yeux et d'oreilles afin de voir plus et plus entendre. Enfin, je suis très heureux de mon sort. J'en rends grâce à Dieu, à vous et à tous mes généreux protecteurs¹⁸¹.

Les temps libres « à visiter » sont, pour lui, une source d'inspiration dont il se sert ensuite pour réaliser ses œuvres. Il souhaite connaître « plus » pour élargir sa culture et ainsi enrichir sa pratique artistique. Lapointe explique que Borduas atteint une dimension biographique, documentaire et historique¹⁸² ; il parle de l'« émergence d'une écriture véritablement autobiographique¹⁸³ ». Les exemples cités remontent aux années 1929-1930, c'est-à-dire à la période du séjour en France et potentiellement, comme on l'a vu en chapitre I, de la réalisation de l'autoportrait. Compte tenu du lien ténu qui existe entre la peinture et l'écriture sur le plan de la création chez Borduas, il est inévitable que sa démarche autobiographique ait une incidence sur sa peinture. Les doutes, les découvertes, les rencontres dont il fait part dans ses lettres ne peuvent être sans conséquence sur son art. Ainsi, il semble sceller son destin simultanément dans ses écrits et dans son autoportrait.

Concernant l'autoportrait, Christine Bernier énonce les termes d'une « fiction triangulaire¹⁸⁴ », qui se réfère, selon Lejeune, au « pacte autobiographique » reliant « auteur,

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 109-110.

¹⁸² Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 8.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁴ Christine Bernier (1991). *Op. cit.*, p. 35.

narrateur et personnage¹⁸⁵ ». Elle détermine les rôles respectifs de chaque acteur dans la réalisation de l'autoportrait artiste, œuvre et modèle¹⁸⁶. La « fiction triangulaire » se rapporte au narcissisme, c'est-à-dire à l'égoïsme de l'artiste. Le « pacte autobiographique » de Lejeune concerne le lien qui se crée entre l'auteur et le public lors de la lecture de l'autobiographie. Nous pensons que ces deux systèmes peuvent être rapprochés, car ils présentent la même composition : l'auteur d'un autoportrait peut être l'analogue de celui d'une autobiographie ; l'œuvre, qu'elle soit autoportrait ou écrit, est le support de communication, elle délivre un contenu, un message ; le modèle d'un autoportrait joue le même rôle que celui du personnage d'une autobiographie, c'est-à-dire qu'il représente l'auteur. Ce rapprochement des systèmes proposés l'un par Bernier, l'autre par Lejeune nous conduit à la conclusion que la peinture d'un autoportrait et l'écriture d'une autobiographie présentent les mêmes caractéristiques d'élaboration. Les deux médiums tiennent compte à la fois de l'égoïsme de l'auteur, qui se raconte ou se peint, et de la prise en compte du public dans la conception d'un écrit ou d'une peinture.

Dans ses textes comme dans son tableau, Borduas recourt à la combinaison de ces trois entités, artiste-œuvre-modèle, pour développer un style autobiographique. Peintre ou écrivain, il construit son discours ; l'autoportrait ou la lettre devient un espace intime où il expose ses idées ; il s'utilise comme modèle pour sa peinture et comme personnage principal de ses récits. Chemin faisant, il fait converger les deux pratiques, la première devenant un complément de la seconde. D'après Gilles Lapointe, « écriture et peinture peuvent se rejoindre dans un "au-delà" du temps¹⁸⁷ ». Borduas, muni de son stylo ou de son pinceau, consigne sur le papier comme sur la toile ses états d'âme, ses sensations et le résultat de ses rencontres et de ses découvertes. En fin de compte, il procède à l'élaboration de son autobiographie, en se construisant une identité d'artiste-peintre associée à celle d'écrivain.

Selon Lapointe, les écrits de Borduas témoignent de sa volonté de maîtriser parfaitement un langage d'« artiste¹⁸⁸ ». L'autoportrait reflète les mêmes motivations : il intègre le langage artistique des mouvements français étudiés dans les expositions et se conforme au cadre originel de sa formation, le symbolisme. Borduas utilise l'écriture et la peinture pour présenter ses centres

¹⁸⁵ Philippe Lejeune (1996). *Op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁶ Christine Bernier (1991). *Op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁷ Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 116.

d'intérêt, ses motivations et ses origines. Ces observations appellent un approfondissement permettant de mettre en évidence les facteurs de la mutation du statut professionnel de Borduas, qui seront développés au chapitre III.

Désormais il apparaît que Borduas se compose délibérément une identité très spécifique, et qu'il l'affirme, dans son discours littéraire comme dans son discours pictural, notamment par l'approche autobiographique. Il évolue dans la considération qu'il se porte à lui-même et cherche à fixer sa personnalité en utilisant autrui comme témoin. L'autoportrait est la marque de cette mutation en cours, comme s'il devait la communiquer à la postérité.

2. La postérité de l'autoportrait par l'autobiographie

Rédiger son autobiographie consiste à relater des faits, les commenter ou les interpréter et à développer les raisons et motivations de ses actes, pour, en fin de compte, assurer une continuité dans l'« après », c'est-à-dire au-delà de sa propre mort. Réaliser son autoportrait peut servir le même concept de postérité. L'un et l'autre apportent des éléments précieux pour l'étude de la biographie de l'artiste. Nous avons noté que Borduas, dès les années 1930, utilisait aussi bien l'autobiographie que l'autoportrait pour construire son identité et l'affirmer auprès des autres. Il convient de s'interroger sur la postérité qu'il donne à ses travaux et dans quelle mesure les deux pratiques demeurent liées.

Gilles Lapointe signale que, dès la mort du peintre en 1960, le Musée des beaux-arts de Montréal a ouvert un fonds documentaire consacré à ses lettres¹⁸⁹. L'artiste avait conservé, trié et classé toute sa correspondance épistolaire, y compris ses textes raturés, ses brouillons et ses textes achevés. L'auteur qualifie l'artiste de « patient exemplaire¹⁹⁰ » face à son œuvre écrite. Il a, par exemple, conservé toute sa correspondance avec Ozias Leduc, sans omettre les carbonés ni les copies manuscrites de ses propres lettres. Cela montre que Borduas a pensé à « l'après » et

¹⁸⁹ Gilles Lapointe (1993). *Op. cit.*, p. 292.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 292.

envisagé une éventuelle confrontation avec la postérité. Prenant conscience de son apport personnel à l'art moderne, il aurait souhaité en garder une trace par ses propres écrits¹⁹¹.

L'écriture, chez Borduas, relève d'un exercice très personnel consistant à consigner des faits, ses actes et ses pensées. L'artiste s'essaie à la tenue d'un journal intime à partir de 1928 (lors de son départ du Québec), mais il le délaisse dès 1930. Ce document, d'un intérêt majeur pour l'analyse de la mutation de son statut professionnel, sera étudié dans le chapitre III. Tout au long de sa vie, Borduas utilise la correspondance épistolaire, qui représente pour lui un moyen d'expression littéraire privilégié. Dans ses lettres, il met en récit, de manière minutieuse, les événements et son emploi du temps. Par exemple, il écrit :

J'entrerai sous peu, je crois, à l'atelier d'Hébert-Stevens verrier. Avec la recommandation de M. Denis, j'ai visité son atelier. J'y ai vu de très belles choses, malheureusement Stevens n'y était pas. J'y retournerai jeudi prochain et je serai fixé. Dans le moment je suis libre les avant-midi. C'est donc ce temps que je consacrerai au vitrail¹⁹².

Ces notations lui permettent de garder le souvenir des rencontres et des contacts, bien sûr, mais, au-delà de préoccupations d'emploi du temps, elles lui permettent de se souvenir, en cristallisant l'instant, des apports essentiels de ces moments et de ces discussions, sans qu'il ait besoin de les expliciter davantage. L'autoportrait vient compléter cette démarche autobiographique minutieuse. Comme le souligne Michelle Cantin, « Borduas est d'abord peintre avant d'être écrivain¹⁹³ ». Ainsi, après avoir attesté de la constitution d'une postérité de l'autobiographique, nous nous interrogeons sur celle de l'autoportrait.

Selon Anthony Bond, un artiste se représente dans son autoportrait et établit ainsi son identité dans le but de dialoguer avec la postérité¹⁹⁴. L'autoportrait sert aussi de mémoire personnelle au créateur ; il permet de transmettre des messages aux spectateurs, voire de susciter des échanges intimes avec eux. Ainsi, l'œuvre a pour vocation d'immortaliser la rencontre entre

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 293.

¹⁹² Gilles Lapointe, André G. Bourassa et Jean Fiset (1997). *Op. cit.*, p. 108-109.

¹⁹³ Michelle Cantin (1978). « Borduas ou le dilemme québécois de Guy Robert », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 10, p. 51-52, <http://id.erudit.org/iderudit/40292ac>, consulté le 23 mars 2012, p. 51.

¹⁹⁴ Anthony Bond et Joanna Woodall (dir.) (2005). *Op. cit.*, p. 31.

la représentation d'un artiste et le public¹⁹⁵. Bond ajoute que, pour un peintre, la réalisation de son œuvre demande mûre réflexion, car l'autoportrait ne saurait être immortalisé sous une « apparence superficielle¹⁹⁶ ». Il doit définir au mieux son créateur. Pour cela, l'artiste doit bien choisir les sentiments et les impressions qu'il souhaite susciter lors de l'observation de son image.

Comme nous l'avons vu, Borduas mène une réflexion préalable approfondie. Il développe plusieurs artifices, comme le masque ou le double Moi pour affirmer sa présence dans la composition. Le fait qu'au bout du compte, il ne présente jamais son tableau au public, laisse supposer qu'il le réalise avant tout pour lui-même. Il cherche à se représenter tel qu'il est, physiquement et mentalement, dans les années 1930. Tel un élément, pour mémoire, l'autoportrait constitue une notation autobiographique de ses écrits intimes. Il consigne sur son visage l'inquiétude face à l'avenir, il montre sa facture picturale en cours de détermination, marquée par des influences stylistiques diverses et affirme ses origines culturelles au moyen de l'arrière-plan. L'autoportrait devient le parfait document témoin de sa jeunesse et de son époque de formation. Du fait que, comme les écrits, il contient les éléments qui marquent l'artiste au moment de sa réalisation dans les années 1930, il joue également un rôle autobiographique face à la postérité. Ainsi, de son vivant, les deux formes (autoportrait et autobiographie) demeurent de l'ordre de l'intime, et elles seront révélées au public à son décès.

Toutefois, l'impact sur le public peut différer selon le médium utilisé. Jean Wirth établit une comparaison entre l'écriture et l'image. Pour lui, la mémoire peut être entretenue par des textes, mais « l'image émeut plus que les mots¹⁹⁷ ». Il en déduit que l'image véhiculée par un tableau touche plus le destinataire qu'un texte. Cette vision permet d'envisager l'autoportrait comme un moyen particulièrement efficace de diffusion du discours d'un artiste. Il est possible que Borduas ait conscience de cette prédominance du pouvoir de l'image. Il pratique les deux disciplines dans le but de déterminer au mieux ses motivations d'évolution et d'en garantir l'intérêt pour la postérité, du fait notamment de leur complémentarité.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹⁷ Jean Wirth (2007), *Op. cit.*, p. 14.

Que l'autoportrait ait ou non plus de chances de passer à la postérité, force est de constater qu'il présente un paradoxe relatif au concept de présence de l'artiste. Lors de la réalisation, l'artiste, en train de peindre son image sur la toile, est physiquement présent. Une fois la peinture achevée, la notion de présence devient ambiguë. L'artiste est à la fois présent par la représentation de lui-même qui est visible sur le tableau et absent physiquement alors que son discours est toujours actif. Johanne Lamoureux explique que le moment de réalisation de l'autoportrait est en quelque sorte « une naissance et une mort simultanée¹⁹⁸ ». Elle soutient que, de manière figurée, une part de l'artiste meurt pour faire naître un autoportrait. Cette disparition qui intervient, dès que l'œuvre est terminée, pose la question de la transmission à la postérité. Aussi, le peintre est enclin à livrer dans le tableau la partie de son âme qui le caractérise de la manière la plus juste. L'autoportrait devient alors le trait d'union entre la présence et l'absence de l'artiste. Borduas, vraisemblablement conscient de cette ambivalence, place une grande part de lui-même dans son tableau. Mais, comme il n'en est qu'à ses débuts, il couple sa peinture à l'écriture pour s'assurer de la transmission à la postérité d'un message synthétisant sa volonté d'exprimer son Moi pleinement libre et indépendant dans une ouverture à la modernité, tout en restant attaché à ses origines et traditions culturelles.

Ainsi, chez Borduas, les pratiques picturale et littéraire prennent constamment en compte la postérité. L'artiste prend le plus grand soin à rapporter, dans son autoportrait, les influences stylistiques assimilées lors de ses expériences ainsi que ses états d'âme et à classer ses lettres, allant jusqu'à conserver le brouillon. En nous appuyant sur les auteurs qui analysent les différents aspects liés à la transmission des œuvres, à l'authenticité des travaux autobiographiques et à la fiabilité qu'ils peuvent représenter pour les chercheurs futurs, nous observons que Borduas a bien la préoccupation, voire l'obsession, de transmettre son message à la postérité, en ayant recours aux deux disciplines.

En conclusion de ce chapitre, l'autoportrait a été étudié sous les angles spirituel et littéraire. Dans un premier temps, le langage spirituel de Borduas a été mis en évidence ; l'utilisation du motif du masque demande une introspection allant de l'intérieur vers l'extérieur et

¹⁹⁸ Johanne Lamoureux (1998). « La mort de l'artiste et la naissance d'un genre », Pascal Griener et Peter Johannes Scheemann. *Images de l'artiste*. Université de Lausanne, 9 – 12 juin 1994, Berlin : Neue Berne Schriften zur Kunst, p. 184.

représente une première étape vers la définition de son identité. Elle est complétée par la détermination d'un code d'expression personnel. L'itinéraire spirituel étant ainsi initié, Borduas tente d'établir, à travers l'esthétique symboliste, son Moi, ainsi que son double Moi, évoquant l'ambivalence entre son attachement à ses origines et traditions culturelles et son attirance pour la rébellion et le réformisme social, à un moment où se forment, dans le pays, des mouvements en faveur de l'éthique personnaliste. Dans un second temps, le langage littéraire apparaît comme primordial dans la vie et la carrière de Borduas, qui se consacre simultanément à de nombreux écrits et à son autoportrait. Par l'utilisation des deux pratiques, il semble chercher à construire, outre son identité personnelle et professionnelle, son autobiographie. C'est pourquoi nous pouvons en déduire qu'il semble agir en pensant à une transmission de valeurs pour la collectivité future. L'ensemble de cette analyse tend à mettre en lumière que le peintre conduit délibérément, à une période charnière de sa carrière dans les années 1930, la mutation de son statut intime. Compte tenu de ce phénomène qui l'amène à extérioriser sur la toile le résultat de sa quête spirituelle, nous nous proposons dès lors d'en analyser les effets sur l'évolution de son statut professionnel et de son identité au sein de la société ainsi que sur la scène artistique.

CHAPITRE III

La mutation du statut professionnel de Borduas

Face à la mutation de son statut intime dans les années 1930, Borduas est amené à s'interroger sur les motivations qui l'entraînent à entreprendre une carrière professionnelle artistique. Afin de faire évoluer son statut d'élève vers celui d'artiste et d'accéder au statut professionnel auquel il aspire, il développe des stratégies dans la réalisation de son autoportrait autour de deux thèmes qui font l'objet de ce chapitre : d'une part, le rattachement à la tradition du genre artistique de l'autoportrait associé à l'ouverture vers plus de modernité et, d'autre part, la tentative d'émancipation de sa condition face à un avenir incertain.

Pour développer ce chapitre, nous utilisons les écrits d'Anthony Bond qui présentent l'autoportrait comme un « indicateur de l'émergence du statut professionnel¹⁹⁹ ». L'auteur place l'artiste comme le référentiel de son propre changement. Par la réalisation de son autoportrait, ce dernier fait la démonstration de ses compétences et de ses stratégies dans le but de forger son identité professionnelle. Les propos de Sorlin viennent confirmer cette émergence du statut professionnel. Il ajoute que la réalisation d'un autoportrait a trois conséquences : l'affirmation de soi, la mise en avant de la personne représentée et celle de ses talents²⁰⁰. D'après ces deux auteurs, l'artiste ne fait appel qu'à lui-même pour en arriver à ses fins. Comme ces analyses s'appliquent à l'autoportrait de Borduas, il est intéressant d'étudier l'œuvre sous l'angle de l'autoréférentialité. Mais la réalisation du tableau ne saurait tenir à sa seule stylistique, c'est pourquoi nous prenons en compte le contexte de sa création. Ainsi, nous tenterons de mettre en avant les stratégies que Borduas développe dans son autoportrait, en commençant par celles liées à la cohabitation de la tradition et de la modernité, pour poursuivre par celles qui relèvent des moyens d'émancipation mis en œuvre face à ses incertitudes.

¹⁹⁹ Anthony Bond et Joanna Woodall (dir.) (2005). *Op. cit.*, p. 7.

²⁰⁰ Pierre Sorlin (2000). *Op. cit.*, p. 126.

A. L'autoportrait de Borduas, entre tradition et modernité

Plusieurs éléments constitutifs de l'autoportrait, tant stylistiques que matériels, sont marqués par les stratégies que mène l'artiste pour établir un compromis entre tradition et modernité dans sa pratique picturale. Cette première partie vise à les identifier et à étudier la finalité que Borduas leur accorde. Pour y arriver, nous nous appuyons sur l'article d'Esther Trépanier²⁰¹. L'auteure propose une lecture de la situation culturelle au Québec dans les années 1920-1930. Selon elle, la province canadienne ne connaît pas de « retour à l'ordre » car il n'existe pas d'opposition entre *renovatio* et *inovatio*²⁰². La *renovatio* se définit par une modernisation des formes culturelles traditionnelles reposant sur les bases propres de la société. L'*inovatio* est le fait d'introduire, dans un cadre socioculturel fort, des nouveautés qui restent dans une mouvance générale autorisée. D'après Trépanier, le Québec est davantage tourné vers l'*inovatio*, sans toutefois connaître de rupture dans l'esthétique. Par exemple, le peintre Jean-Paul Lemieux (1904-1990) s'inscrit dans cette démarche. Il utilise l'iconographie du paysage, élément traditionnel de l'art au Québec, tout en introduisant des personnages à forme géométrique, signe d'innovation. Son art correspond à ce que Trépanier appelle le « semi-abstrait²⁰³ ». Encore « lisible » par le public, cette forme d'esthétique ne choque pas.

Borduas, fort de son héritage culturel, assimile dans son autoportrait des influences stylistiques nouvelles et adapte sa propre facture. Il se positionne donc dans l'*inovatio*. Ainsi, il est en pleine construction d'une stratégie qui consiste à combiner ce qu'il perçoit comme étant relatif à la tradition avec ce qu'il perçoit comme étant relatif à la modernité.

²⁰¹ Esther Trépanier (1995), « Les paramètres épistémologiques et idéologiques d'un premier discours sur la modernité », Marie Carani (dir.). *Des lieux de mémoire, identité et culture modernes au Québec (1930-1960)*, Ottawa : Université d'Ottawa, p. 29-42.

²⁰² *Ibid.*, p. 35.

²⁰³ *Ibid.*, p. 37.

1. Une stratégie de valorisation des moyens techniques traditionnels

Borduas semble composer son œuvre à partir d'une tradition correspondant aussi bien à la doctrine de la tradition picturale de l'autoportrait qu'à son contexte personnel. Il s'agit maintenant de comprendre quels moyens traditionnels il utilise pour les conforter comme constitutifs de son style propre. Nous en développons deux : les moyens matériels et les moyens psychiques.

Borduas conçoit son autoportrait avec des moyens matériels traditionnels comme le montage de la toile : après avoir peint sur ce support, il le maroufle sur un panneau rigide. De toutes les œuvres qu'il produit dans les années 1930, celle de l'autoportrait est la seule dont il maroufle la toile. Il est donc pertinent de s'interroger sur le choix de cette technique pour ce tableau. Le marouflage est connu pour être employé dans les décorations murales. Borduas a certainement appris cette technique sur les chantiers auxquels son maître le faisait participer. En effet, d'après André Michel, la décoration religieuse que signe Ozias Leduc dans l'église de Saint-Hilaire « se compose de quinze grandes peintures murales sur toile marouflée²⁰⁴ ». Borduas peut avoir effectué le marouflage soit au moment de la création du tableau, pour le protéger, soit postérieurement. Mais comme de forts indices conduisent à penser que l'artiste a tenté de détruire son œuvre, la toile est restée dégradée et fragile. Il est possible aussi que, après sa mort, des membres de la famille ou des conservateurs aient effectué ce marouflage pour consolider la toile.

La peinture à l'huile, invention attribuée à Jan Van Eyck au XV^e siècle²⁰⁵, est une technique connue, appréciée par les peintres et utilisée fréquemment dans les autoportraits. La principale propriété de la peinture à l'huile est d'être transparente, ce qui permet à la couche picturale de capter les rayons lumineux. Par ce procédé, l'huile donne l'impression que la lumière émane du tableau, lui donnant une « sonorité métaphysique²⁰⁶ ». Il semble que Borduas s'intéresse à ces pouvoirs transcendants en l'employant sous un jour mystificateur. Il commence précisément à l'employer pour la réalisation d'*Autoportrait*. Avant les années 1930, ses œuvres

²⁰⁴ André Michel (1994). « Ozias Leduc, le sage de Mont-Saint-Hilaire : un peintre, sa montagne, son village », *Continuité*, n° 60, <http://id.erudit.org/iderudit/16015ac>, consulté le 15 février 2012, p. 32.

²⁰⁵ Germain Bazin (1982). *Op. cit.*, p. 219.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 219-220.

connues sont essentiellement des études réalisées au crayon ou au fusain. Seul le tableau *l'Épervier* (1924) est peint à l'huile, mais il n'a pas été réalisé sur l'initiative personnelle de Borduas. Il relève d'un exercice de représentation d'un oiseau empaillé, effectué dans le cadre pédagogique de l'École des beaux-arts²⁰⁷. C'est à partir de 1930 que l'utilisation permanente de la peinture à l'huile se concrétise singulièrement chez Borduas. En effet, les analyses menées dans le chapitre I ont mis en évidence l'assimilation, par le peintre, durant son voyage en France, d'influences d'origines diverses, dans le but notamment d'apprendre à manipuler les techniques correspondantes et de se les approprier. Ainsi, l'utilisation de la peinture à l'huile dans l'autoportrait constitue l'un des facteurs de la mutation de son statut professionnel. Ce tableau porte la trace d'une volonté duale : celle de maintenir et de promouvoir la tradition technique tout en renouvelant radicalement sa pratique picturale.

Le regard est, traditionnellement, un élément majeur de l'autoportrait, auquel l'artiste prête une attention particulière. Selon Yves Calmèjane, un artiste se met en action dans son autoportrait par le regard, c'est-à-dire qu'il l'impose au spectateur, situé à l'extérieur du tableau, et qu'il attire son attention²⁰⁸. Par cet artifice, le spectateur peut identifier le créateur de l'œuvre. Le regard, devenant vecteur de communication, engage une conversation avec le spectateur. Par exemple, dans son autoportrait de 1900 (fig. 23), Mondrian se représente avec un regard fixe par dessus son épaule. Tous les éléments sont flous sauf les yeux orientés à l'extérieur du tableau de manière à être toujours en contact avec le public²⁰⁹. Comme l'autoportrait est inachevé, le peintre semble avoir exploré sa technique tout en affirmant son statut d'artiste par une pose grave. Dans ce même but, Borduas fixe le spectateur par le regard. Son visage, représenté de face dans un cadrage serré, et son regard, peint de manière frontale, rapprochent l'artiste du spectateur et établissent une proximité dans l'espace extérieur au tableau. Cette disposition permet à Borduas de s'affirmer comme le créateur du tableau et d'ouvrir un échange avec le spectateur.

En matérialisant, en amont, la stratégie de communication de rencontre avec le public par l'intermédiaire de son autoportrait, l'artiste fait part de son introspection. Borduas la concrétise en se donnant un regard hypnotique, c'est-à-dire en conduisant l'Autre à l'état de conscience et

²⁰⁷ François-Marc Gagnon (1988). *Op. cit.*, p. 62.

²⁰⁸ Yves Calmèjane (2006). *Histoire de moi, histoire des autoportraits*, Paris : Thalia, p. 10.

²⁰⁹ Herbert Henkels (1988). *Piet Mondrian : from figuration to abstraction*, London : Thames and Hudson, p. 179.

en focalisant l'attention. Par une pupille dilatée et un regard fixe, il entre directement en contact avec le spectateur et lui fait part de sa méditation. Jean Ethier-Blais écrit de Borduas : « Ses yeux sont vus comme un caractère physique distinct de sa personne et on dit d'eux qu'ils ont l'air d'interroger constamment le monde²¹⁰ ». Ce regard interrogatif, qui caractérise Borduas en tant qu'homme, se retrouve dans l'autoportrait sous une forme exacerbée. Le face à face provoqué par l'hypnose induit un changement de rôle, le spectateur devenant lui-même acteur de l'introspection. Ce procédé psychique traditionnel de l'autoportrait permet à Borduas d'extérioriser son Moi vers autrui. De plus, le peintre fidèle à l'enseignement de Leduc, accorde un mouvement de vie intérieure à la représentation de lui-même et il anime l'image peinte. Ainsi, il concède une âme au sujet peint de son autoportrait. En ce sens, il se place à la fois dans la tradition de l'autoportrait et dans celle de la pratique picturale de Leduc.

Par conséquent, l'attachement de Borduas à la tradition se concrétise par le choix de moyens matériels et psychiques qu'il utilise pour créer son autoportrait. Tout en se référant à ces éléments traditionnels qu'il conforte et valorise en les associant à son image, Borduas procède à des expérimentations empreintes non seulement de son expérience personnelle, mais aussi de la modernité liée au contexte historique.

2. La stratégie de modernisation par l'expérimentation

L'autoportrait marque la naissance d'une stratégie de modernité chez Borduas, consistant à expérimenter de nouvelles techniques picturales. Dans son tableau, le peintre se démarque des bases traditionnelles du genre artistique de l'autoportrait. Il s'inscrit dans le mouvement de modernisation de la peinture symboliste initiée par Denis. Pour identifier les prémices de cette stratégie, nous nous attachons à examiner comment Borduas utilise la représentation artistique du visage comme vecteur de modernité picturale, puis à déterminer l'origine de cette modernité.

Dans le cadre de sa thèse consacrée au portrait, Édith-Anne Pageot présente le sujet humain comme un « élément constitutif d'une iconographie de la modernité au Québec entre

²¹⁰ Jean Ethier-Blais (1979). *Op. cit.*, p. 18.

1919 et 1939²¹¹ ». Les artistes des années 1920 à 1930 tentent de faire évoluer la tradition picturale québécoise du paysage en introduisant, progressivement ou non, la représentation de la figure humaine dans la production de l'époque. Selon Pageot, la psychanalyse permet cette évolution en impliquant le rôle de l'inconscient dans le processus de création²¹². Bien que Borduas ne s'intéresse à la psychanalyse qu'à partir des années 1940, avec la découverte du *Château étoilé* de Breton, il semble tout de même développer les prémices de cet intérêt dès 1930, notamment dans son autoportrait. En effet, l'introspection est considérée comme un possible début d'auto-analyse. Il introduit des éléments subjectifs, comme l'expression d'un trouble par son regard ou comme le clair-obscur évoquant l'intensité de sa réflexion sur lui-même. Dans la suite de ses écrits, Pageot reprend les propos de Marcel Rioux relatifs à la distance qui s'installe entre modernité et tradition : « L'opposition idéologique d'avant 1960 voulait que fût vérifié l'écart qui s'était formé entre la culture québécoise (idées, valeurs) et la société québécoise (technologie, économie, urbanisation)²¹³ ». Un certain rapprochement entre les valeurs traditionnelles et l'évolution incontestable de la modernisation est envisagé par Borduas dans sa démarche artistique. Admiratif des œuvres d'expression dites populaires²¹⁴, il s'inscrit aussi dans le mouvement de la modernité. L'autoportrait est un exemple de son engagement dans cette voie du renouveau, enracinée dans la tradition. *Portrait d'Henriette Cheval* (fig. 13) semble être de la même veine : tandis qu'un vitrail, élément traditionnel de la construction des églises, est représenté à l'arrière-plan, le visage de la femme est peint dans une facture moderne.

Margaret Werth complète la vision de Pageot en montrant que le visage se voit accorder une place privilégiée dans l'évolution de la modernité dès 1900. Avec l'émergence d'une diffusion plus large de la culture, il est doté de fonctions d'affect et de communication. Les artistes cherchent à retenir l'universalité des expressions pour la traduire dans la peinture²¹⁵. Selon l'auteure, cette évolution proviendrait de l'importance de la pratique de la photographie qui

²¹¹ Edith-Anne Pageot (2003). « Images du sujet, du féminin et du masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon », Thèse de doctorat, département histoire de l'art, Montréal : Université de Montréal, p. 5.

²¹² *Ibid.*, p. i.

²¹³ Marcel Rioux (1968). « Sur l'évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'Institut de sociologie*, vol.1, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, p. 95-124, cité par Edith-Anne Pageot (2003), *Op. cit.*, p. 5.

²¹⁴ Voir à ce sujet Louise Vigneault (2002). *Op. cit.*, p. 115.

²¹⁵ Margaret Werth (2006). « Modernity and the Face », *Intermédialités : histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, n° 8 [En ligne], p. 83-102, <http://id.erudit.org/iderudit/1005541ar>, consulté le 3 octobre 2012, p. 83.

permet une nouvelle relation à l'espace, au temps et au mouvement. Ainsi, le visage devient le symbole individuel que la personne porte sur elle²¹⁶. Borduas, par la réalisation de son autoportrait, s'inscrit dans ce courant artistique. Sans prétendre à l'universalité, il tente d'imprégner son visage d'une sensibilité suscitant l'émotion. Il développe ainsi une stratégie qui consiste à introduire une subjectivité dans son tableau, tout en persistant à ancrer sa pratique dans les techniques picturales traditionnelles.

D'après l'analyse stylistique de l'autoportrait menée dans le chapitre I, Borduas est influencé par plusieurs mouvements artistiques. L'utilisation de la lumière à la manière impressionniste et symboliste, l'emploi de touches de couleur à la manière fauviste et l'usage du synthétisme et du motif du masque à la manière de Picasso en sont révélateurs. Michelle Cantin, dans sa critique de l'ouvrage biographique de Guy Robert sur Borduas, rapporte que la vie du peintre est « faite d'une suite de curiosités artistiques et intellectuelles²¹⁷ », et qu'il expérimente sa facture à partir des diverses influences stylistiques découvertes pendant son voyage en France. Dans son tableau, les traits du visage sont parfois schématiques, les losanges de la tenture en arrière-plan partiellement colorés, à coups de pinceau appliqués en diagonale, et la palette de couleurs peu diversifiée. Tout se passe comme si Borduas s'adonnait à un exercice de mémorisation et de synthétisation des différentes esthétiques qu'il a observées. Il élabore ainsi sa technique personnelle en empruntant des éléments de chacun des mouvements.

L'ouvrage d'Anthony Bond et de Joanna Woodall éclaire sur l'utilisation par les peintres de l'autoportrait comme outil de promotion de leur technique personnelle et de démonstration de leurs compétences²¹⁸. Cette remarque s'applique à Borduas puisqu'il expose, dans son autoportrait, sa capacité à innover dans la pratique de la peinture à l'huile, pour faire évoluer son statut professionnel. Il tente une « transformation métaphorique²¹⁹ » de la peinture pour se présenter en tant qu'artiste avec une manière propre. La petite taille du tableau et la variation limitée des nuances de couleurs accentuent l'importance accordée par Borduas à la peinture à l'huile. Comme tout artiste, il calcule une « équivalence entre les qualités perçues dans la nature

²¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

²¹⁷ Michelle Cantin (1978). *Op. cit.*, p. 51.

²¹⁸ Anthony Bond et Joanna Woodall (dir.) (2005). *Op. cit.*, p. 7.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

et sa propre technique²²⁰ ». Cela signifie que l'artiste s'inspire simplement de la réalité physique de son visage, de ses formes et de ses couleurs, pour faire émerger sa propre facture.

Il semble donc qu'au cours des années 1930, Borduas conçoive sa propre facture pour se définir en tant qu'artiste. Loin de se contenter de ses acquis, il envisage l'inattendu et se montre déterminé à modifier son style en le confrontant aux tendances artistiques extérieures à son pays. Marcel Fournier soutient que cette prise de risque est précisément à l'origine de l'opposition entre Borduas et Alfred Pellan, à partir des années 1940. Il écrit : « Borduas lui reproche alors non seulement de rejeter le surréalisme pour privilégier le cubisme, mais aussi de "refuser le risque, l'imprévisible pour s'attacher au connu, pour conserver l'acquis"²²¹ ». Selon Fournier, Pellan réalise une synthèse des influences modernes et crée des compositions impliquant de nombreux courants d'avant-garde qu'il a étudiés pour la plupart en France. Quant à Borduas, il prend, selon l'expression de Fournier, la « voie du renouveau », notamment par un retour aux valeurs populaires d'avant le colonialisme culturel et une auto-analyse. Cette construction dans sa pratique picturale commence à prendre forme dans les années 1930, mais elle se concrétise réellement à partir de 1945, au moment où Borduas découvre le surréalisme. Par ses œuvres des années 1930, comme *Autoportrait* (fig. 1), *France* (fig. 14) ou *Portrait d'Henriette Cheval* (fig. 13), Borduas se prête à des exercices de style qui témoignent de son orientation vers la modernité, dont l'origine remonte à son voyage en France et à sa rencontre avec Maurice Denis.

Dans l'autoportrait, l'influence de Maurice Denis ne se produit pas sur le plan stylistique, mais plutôt sur le plan idéologique moderne. En effet, l'enseignement dispensé par Denis participe, avant les années 1940, à l'ouverture de Borduas à la modernité. Il l'amène, indirectement, à intégrer dans sa pratique artistique les esthétiques modernes. La première rencontre avec le maître se produit vraisemblablement en 1927. À cette date, Maurice Denis, reconnu tant en France qu'à l'international²²², donne une conférence à Montréal sur le symbolisme. Borduas y assiste vraisemblablement²²³, incité par Ozias Leduc. Selon François-Marc Gagnon, les Ateliers d'art sacré, dédiés à l'enseignement de l'art symboliste et dirigés par

²²⁰ *Ibid.*, p. 37.

²²¹ Marcel Fournier (2004) [1986]. *Op. cit.*, p. 182.

²²² Jean-Paul Bouillon (dir.) (2006). *Maurice Denis (1870-1943)*, Musée des beaux-arts de Montréal, 22 février – 20 mai 2007, Paris : Réunion des musées nationaux, p. 11.

²²³ François-Marc Gagnon (1978). *Op. cit.*, p. 30.

Denis à Paris, connaissent alors une résonance importante sur la scène artistique mondiale : « En vérité, ce qui a le plus compté au Canada, c'est son ouverture à l'art moderne, auquel [Denis] a été un merveilleux initiateur²²⁴ ». Dès 1927, Borduas est sensibilisé au mouvement artistique prôné par Denis, ce qui participe à le convaincre de partir à Paris pour étudier dans son école.

Un an plus tard, Borduas est en France et il s'inscrit aux Ateliers d'art sacré. Même s'il n'assiste aux cours que durant une courte période, sa rencontre avec Denis joue un rôle fondamental dans son développement artistique²²⁵. Gagnon explique que Denis éveille alors son élève à la peinture contemporaine et lui ouvre les « portes de la modernité²²⁶ ». Il souligne que l'un des objectifs majeurs des Ateliers est de « renouveler l'art religieux catholique en traduisant ses thèmes iconographiques dans un langage plus contemporain²²⁷ ». L'ouverture d'esprit qui est impulsée par Denis et qui caractérise l'atmosphère de travail au sein de l'école donne toute sa place au champ expérimental. Dans son journal, le maître écrit : « Je deviens officiel tout en cultivant la secrète inquiétude d'un art qui exprime ma vision, ma pensée²²⁸ ». Il prône aussi l'art de « se servir de la nature sans perdre de vue l'objet essentiel de la peinture, qui est l'expression, l'émotion, la délectation²²⁹ ». Cette conception de la peinture, qui fait partie des enseignements de l'école, est intégrée par Borduas, qui remarque dans son journal intime : « Je me rends vraiment compte aujourd'hui, après l'avoir entendu dire si souvent, que l'artiste ne doit pas copier la nature, mais s'en inspirer même dans une étude²³⁰ ». Cette réflexion se retrouve dans son autoportrait : il ne cherche pas à reproduire son visage de manière exacte, mais à expérimenter la traduction de son état mental, de ses émotions et de ses sentiments. Sur le plan idéologique, il s'agit pour Borduas d'accepter le risque, d'oser essayer un effet ou une technique. Ce procédé fait appel aux sens et à la perception de l'artiste pour toujours faire en sorte que la facture évolue. Ainsi, même s'il reste peu de temps aux Ateliers d'art sacré, il demeure profondément marqué par son expérience auprès du maître français.

²²⁴ François-Marc Gagnon (2006). « Maurice Denis au Canada », Jean-Paul Bouillon (dir.). *Op. cit.*, p. 86.

²²⁵ Gilles Lapointe, et André G. Bourassa et Jean Fiset (1997). *Op. cit.*, p. 80. Le journal révèle qu'au mois de juin Borduas part pour Rambucourt, il n'aura effectué que 8 mois aux Ateliers d'art sacré.

²²⁶ François-Marc Gagnon (1978). *Op. cit.*, p. 27 et 33.

²²⁷ François-Marc Gagnon (1988). *Op. cit.*, p. 10.

²²⁸ Maurice Denis (1959). *Journal*, Tome III, Paris : La Colombe, p. 214.

²²⁹ *Ibid.*, p. 214.

²³⁰ *Ibid.*, p. 49.

Le processus de modernisation par l'expérimentation permet alors à Borduas de s'affranchir des bases traditionnelles du genre artistique de l'autoportrait. Elle consiste, d'une part, à innover dans la représentation du visage par l'assimilation d'influences étrangères comme l'impressionnisme ou le fauvisme et, d'autre part, à faire la démonstration de sa maîtrise de la technique de la peinture à l'huile. Tous ces éléments, que Borduas apporte dans la peinture de son autoportrait, ont été initiés par sa formation auprès de Denis. Il les utilise pour conduire son processus de modernisation, ce qui annonce la mutation de son statut d'élève vers celui d'artiste.

Nous avons mis en évidence deux stratégies menées par Borduas à travers l'élaboration de son autoportrait, dans le but d'établir les bases de son statut d'artiste. La première consiste à ancrer ce tableau dans la tradition du genre artistique de l'autoportrait, et la deuxième, à expérimenter de nouvelles techniques. Entre tradition et modernité, Borduas n'entend pas effacer le passé, mais s'en affranchir pour mieux s'insérer dans les courants de la modernité. Partagé entre le désir de s'émanciper de sa condition et l'inquiétude quant à son avenir, il met en œuvre d'autres stratégies pour affirmer la mutation de son statut professionnel.

B. L'autoportrait à la croisée des chemins entre incertitude et émancipation

La motivation qui conduit Borduas à réaliser son autoportrait dépasse le simple souhait d'affirmer son style. Il montre une réelle volonté de s'émanciper de sa condition d'élève en formation et d'évoluer, pour exister et être reconnu en tant qu'artiste. Cette partie vise à identifier les caractéristiques de cette motivation et les stratégies qu'il met en œuvre pour atteindre son objectif. Nous avons élaboré notre étude à partir du mémoire de Caroline Fréchette, intitulé *Les multiples visages d'Edvard Munch : l'autoportrait comme stratégie de carrière*²³¹. L'auteure soutient que le peintre norvégien, dès son premier autoportrait, privilégie ce genre artistique pour être reconnu comme artiste sur le marché de l'art international. Même si cette première représentation de lui-même n'est « qu'une image d'un élève qui, s'exerçant à reproduire la figure

²³¹ Caroline Fréchette (1998). « Les multiples visages d'Edvard Munch : l'autoportrait comme stratégie de carrière », Mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Université de Montréal : Montréal.

humaine, évite d'évoquer les complexités de sa personnalité²³²», Fréchette estime qu'il s'agit d'une description physionomique qui va au-delà de la simple représentation de soi. Elle ajoute : « l'artiste qui se sent ignoré s'approprie le genre de l'autoportrait comme un moyen d'expression à travers lequel il peut se faire valoir²³³ ». Dans son premier autoportrait, Munch souhaite s'affirmer comme l'héritier de la tradition allemande par la démonstration de sa technique et de ses compétences. Fréchette interprète cela comme une première stratégie de l'artiste qui entend conforter et développer sa réputation. Selon elle, Munch, dans les autoportraits suivants, adapte sa technique de réalisation en fonction des critiques artistiques.

Même si Borduas ne réalise qu'un seul autoportrait dans sa carrière, nous considérons intéressant d'établir un parallèle entre sa démarche et celle de Munch, puisque chez les deux artistes, l'autoportrait est un élément déclencheur de la carrière. Munch, grâce à sa tactique, est immédiatement introduit sur le marché de l'art. Borduas a pu envisager une telle construction dès les années 1930. C'est pourquoi cette partie est consacrée à l'identification des stratégies développées par Borduas et à l'examen de leur incidence sur la réalisation de l'autoportrait. Nous analysons trois types de stratégies différentes : la pratique de l'écriture comme élément déclencheur de son émancipation, puis le choix délibéré de ne pas afficher les attributs liés à la profession de peintre et enfin celui d'omettre de signer le tableau, révélant l'incertitude de Borduas face à son avenir.

1. La stratégie de l'écriture : un signe d'émancipation

Comme il a été expliqué dans le chapitre II, Lapointe estime que Borduas adopte, dans sa pratique épistolaire, l'écriture autobiographique : il emploie le « Je ». Ce « Je » nécessite d'être étudié sous l'angle de la stratégie professionnelle, car il prend une place importante dans les écrits intimes de Borduas. En effet, tout au long de sa carrière, Borduas semble entretenir un lien significatif entre l'écriture et la peinture. À partir de 1928, lorsqu'il part en France, il développe l'écrit dans un journal intime offert par sa mère, où il consigne les faits marquants de son voyage et détaille ses projets artistiques, ainsi que dans sa correspondance avec ses proches et ses

²³² *Ibid.*, p. 15.

²³³ *Ibid.*, p. 16.

relations. Il convient donc de s'interroger sur le rôle que joue l'écrit chez Borduas, vis-à-vis de l'émancipation dont il fait preuve dans le domaine pictural. Nous appuyons notre analyse sur *L'envol des signes* de Gilles Lapointe.

Selon Lapointe, Borduas exerce la pratique littéraire en complément de la pratique picturale. Il note que « sa vocation d'artiste ne saurait tenir uniquement dans sa relation à l'œuvre²³⁴ ». Borduas développe sa réflexion par l'écriture ; il s'exprime sur ses projets artistiques, en cours ou à venir, et traduit par les mots ce qu'il souhaite approfondir dans sa peinture pour accéder à un statut de professionnel. Par exemple, en 1929, Borduas met en récit la réalisation de son vitrail *Annonciation* à l'atelier Hébert-Stevens. Il décrit l'état d'avancement de ses travaux²³⁵, comme s'il tenait un carnet de chantier. Nous proposons quelques extraits du journal à ce propos : « Assemblé des petits cartons découpés (appelés calibre) sur les calques²³⁶ » ; « Cherche une composition pour un vitrail. Sujet religieux que je me suis donné, *l'Annonciation*.²³⁷ » ; « Cherché mes verres, et essayé de les découper sans beaucoup de succès²³⁸ ». Ces passages illustrent la permanence de l'écriture chez Borduas, qui vient en appui de la conduite de ses projets artistiques. Ils témoignent aussi du développement par le peintre d'un style littéraire propre. L'artiste y décrit minutieusement sa démarche et ses actes pour se projeter dans son travail. Bien qu'il utilise la première personne du singulier, il n'emploie pas textuellement le « je ». Plusieurs interprétations sont possibles. Il peut ne pas ressentir la nécessité d'employer ce « je », ne pas se sentir prêt à assumer son statut d'artiste, ou encore, étant donné qu'il est le seul détenteur et destinataire de son journal, donc le seul lecteur, n'éprouve pas le besoin de spécifier qu'il est le narrateur. Dans son journal comme dans son autoportrait, qu'il ne signe pas, Borduas ne fait que suggérer qu'il est l'auteur.

La page de garde du journal intime apporte un élément fondamental sur la complémentarité entre l'écrit et la peinture chez l'artiste. Dans l'espace prévu pour indiquer le

²³⁴ Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 18.

²³⁵ Journal de Borduas dans Gilles Lapointe, André G. Bourassa et Jean Fisette (1997). *Op. cit.*, p. 48-57. Le 8 janvier 1929, il montre la volonté de commencer l'apprentissage du métier de verrier. Le 10 janvier, il découpe des cartons. Le 22 janvier, il découpe des calques. Le 23, il cherche une composition et le 24, après la composition préparée et corrigée, il commence l'exécution du vitrail.

²³⁶ *Ibid.*, p. 48.

²³⁷ *Ibid.*, p. 56.

²³⁸ *Ibid.*, p. 57.

nom et la profession du détenteur du carnet, Borduas inscrit : « artiste-peintre²³⁹ ». À ce propos, Lapointe souligne la marque d'un choix délibéré de se définir ainsi²⁴⁰. Borduas fait de même dans son passeport²⁴¹, document officiel qu'il a certainement fait réaliser pour son voyage en France et qui signifie sa volonté d'affirmer son statut à l'étranger.

Dans la période précédente, qui correspond à sa formation et au début de sa carrière, Borduas éprouve, comme le remarque Lapointe²⁴², des difficultés à faire reconnaître ce statut, tant au cours de ses études à l'École des beaux-arts de Montréal et que lors de ses essais en tant que décorateur d'église. Pour l'auteur, cela est dû au fait qu'il ne trouve pas immédiatement son style d'écriture. Cette recherche d'un style connote avec le fait que l'artiste est en formation²⁴³. Dans son journal intime, Borduas montre sa connaissance du métier de peintre tout en continuant à se référer aux conseils de son maître Denis : « Je reconnais ses bons conseils pour le dessin. Je me rends vraiment compte aujourd'hui, après l'avoir entendu dire si souvent, que l'artiste ne doit pas copier la nature mais s'en inspirer même dans une étude²⁴⁴ ». Borduas doute parfois de sa vocation : « Terminé ma station, certes c'est loin d'être un chef-d'œuvre (n'en ferai-je jamais ?!) mais certaines parties me plaisent²⁴⁵ ». Quelquefois, il perd courage : « Denis fut très sévère dans ses deux mots adressés à ma peinture sans savoir à qui et son auteur est resté inconnu pour lui aussi je n'ai pas eu le courage d'entendre sa correction sur ma station²⁴⁶ ». Son style littéraire est celui d'un jeune élève en formation, encore marqué par l'influence intellectuelle du maître. Dans les extraits cités plus haut, le récit des événements²⁴⁷ est haché, économe en mots, développé sur un rythme discontinu. C'est d'ailleurs, selon Lapointe, un style proche de celui de Leduc dans son propre journal. Borduas fait preuve, dans son autoportrait, des mêmes doutes et de la même incertitude : bien que son style pictural ait des bases solides permettant de fixer sa facture, il se représente avec un regard inquiet. Mais nous pensons que, en 1930, Borduas est décidé à conduire le même processus intellectuel dans ses écrits et dans sa peinture : tandis qu'il s'affirme

²³⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁴⁰ Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 25 (note de bas de page).

²⁴¹ Gilles Lapointe (1993). *Op. cit.*, p. 77.

²⁴² Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 81.

²⁴³ *Ibid.*, p. 78-79.

²⁴⁴ Gilles Lapointe, André G. Bourassa et Jean Fisette (1997). *Op. cit.*, p. 49.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 69.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 70.

²⁴⁷ Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 25.

artiste-peintre, il réalise son autoportrait. Il marque alors le début de la mutation de son statut professionnel.

À l'issue de nos réflexions, il apparaît que l'écrit aide Borduas à définir le statut professionnel auquel il aspire. En relatant ses expériences, il progresse dans sa pratique picturale. L'autoportrait reflète les propos que rédige Borduas, relatifs tantôt à son incertitude face à l'avenir, tantôt à ses réflexions sur l'art et la pratique picturale. Dans son tableau comme dans ses écrits, Borduas exprime sa volonté d'évoluer du métier de professeur de dessin à celui d'artiste-peintre²⁴⁸. Qu'en est-il plus précisément de l'apparence sous laquelle il se représente dans son autoportrait ?

2. L'omission des attributs du peintre

Dans ses écrits, Borduas affirme son statut d'artiste-peintre en formation, mais dans son autoportrait, il ne se représente avec aucun des attributs habituels du peintre. Seuls sont présents des objets comme une tenture et une chaise, se rapportant à son histoire personnelle. Nous nous attachons à donner un sens à ce choix, en faisant le lien avec la nature du statut professionnel que Borduas souhaite promouvoir dans son autoportrait. Pour approfondir notre réflexion sur ses motivations, nous nous appuyons sur des comparaisons avec les autoportraits de Picasso, Denis et Poussin.

Dans la plupart des autoportraits, les artistes se représentent avec leurs attributs, comme le pinceau, la palette ou des œuvres réalisées auparavant. Ils affichent ainsi leur appartenance à un groupe social de peintres et à une spécialité artistique. C'est le cas de Picasso dans *Autoportrait à la palette* (1906, fig. 20). Comme l'œuvre est dominée par un ton gris-bleu, les taches rouges disposées volontairement par Picasso çà et là sur la palette attirent immédiatement l'attention. Par la représentation de cet outil indispensable, Picasso affiche clairement son statut professionnel de peintre à l'intérieur même de sa composition. De même, Maurice Denis, dans *Autoportrait à 18 ans* (1899, fig. 10), représente sa main munie d'un pinceau pour illustrer son univers de création. Borduas, contrairement à Picasso et à Denis, n'a pas recours au même procédé. Bien qu'il ne soit

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

pas mis en avant par la moindre tache de couleur, son chiffon permet de jouer le rôle d'affirmation de son statut professionnel. En outre, ce n'est pas un objet aussi représentatif du statut de peintre que la palette de Picasso ou le pinceau de Denis, mais il est présent. Comme Borduas aspire ardemment à l'affirmation de son statut professionnel, nous pensons qu'il souhaite se démarquer des modes de représentation des attributs de peintre et mettre en avant sa propre personne de manière individuelle ; ainsi, le chiffon constitue une sorte de rappel à sa profession.

Toutefois, la représentation des attributs du peintre n'est pas le seul moyen d'affirmer son statut professionnel. À cet égard, il est intéressant de comparer l'autoportrait de Borduas avec celui de Nicolas Poussin (1650, fig. 24). Dans cette dernière œuvre, la représentation d'un clair-obscur sur le front et des réalisations antérieures en arrière-plan soulignent la vision hiérarchique de la pratique picturale de Poussin. Selon Jan Blanc, l'artiste français met en exergue la prépondérance de la réflexion sur le travail manuel²⁴⁹. Borduas utilise, comme Poussin, une lumière violente pour créer un clair-obscur précisément sur son front. Toutefois, il ne représente aucune de ses précédentes créations dans son autoportrait. Certes, dans des tableaux antérieurs, il se place au sein de sa pratique picturale : *Portrait d'Henriette Cheval* (fig. 13) comporte le vitrail *Annonciation* que Borduas a réalisé dans l'atelier de Hébert-Stevens en 1929 ; la photographie *Borduas dans son atelier de Saint-Hilaire* (fig. 3) montre l'artiste devant l'*Épervier* (fig. 4), œuvre de 1924. C'est pourquoi nous nous interrogeons, dès lors, sur les raisons qui amènent Borduas à ne pas représenter, comme dans d'autres tableaux, ses réalisations antérieures.

En étudiant la « représentation de soi » sous l'angle sociologique, Jean Kellerhals et Christian Lalive d'Épinay donnent des outils d'interprétation pour analyser la signification de l'autoportrait de Borduas. Selon ces auteurs, l'individu construit ses propres repères au sein d'une société, c'est-à-dire qu'il se perçoit lui-même dans son environnement. L'individu construit des « cartes cognitives » intimes lui permettant de « définir ses distances », de « tracer ses objectifs » et de « se comparer à autrui ». Il se présente donc par rapport à un groupe social et une « parenté²⁵⁰ ». Cette construction correspond en partie à celle de l'identité et surtout à celle des statuts social et professionnel. Lors de chaque changement cognitif, l'individu les négocie pour

²⁴⁹ Jan Blanc (2008). *Op. cit.*, p. 103.

²⁵⁰ Jean Kellerhals, Christian Lalive d'Épinay et Colloque Cercle d'analyse « Médiation » (1987). *Op. cit.*, p. 4.

garder une cohérence dans son existence²⁵¹. Avec son autoportrait, Borduas initie une démarche de construction de ses propres repères. Plutôt que de représenter son statut professionnel distinctement, par exemple par des attributs de peintre, il affirme sa personnalité en mettant en avant sa facture picturale d'artiste, son appartenance à la société québécoise et la revendication de son rôle de défenseur de sa communauté. Pour compléter sa démarche de construction, il se réfère à Ozias Leduc. Il lui emprunte plus qu'un style. Lacroix écrit la remarque suivante :

Dans ses autoportraits, Leduc ne se représente jamais au travail ni avec ses instruments de peintre, qui pourtant seront souvent le sujet de ses natures mortes. [...] Leduc semble plutôt favoriser la quête de soi et le questionnement sur le rôle de l'artiste dans la société.²⁵²

Borduas reproduit la même construction de l'autoportrait, mais prend soin de se démarquer de son maître, en affirmant son identité individuelle et ses racines culturelles. En associant sa tenture, sa chaise et son visage sur la même surface, il se présente seul face à l'inconnu, en défenseur de la libération culturelle de son pays.

Pour François-Marc Gagnon, Borduas se représente sous un jour « plus moderne²⁵³ » en faisant appel à plusieurs attitudes. Il paraît inquiet, s'interrogeant sur l'avenir, et son costume non conventionnel renforce une image de jeune peintre en quête de renouveau par la construction d'un début de rébellion. Pour rappel, dans la photographie de Borduas dans sa chambre d'étudiant à Hochelaga en 1928 (fig. 3), l'artiste se présente vêtu d'un costume strict, des pinceaux dans la main et quelques-unes de ses réalisations antérieures accrochées au mur. Il affiche alors la stabilité de son avenir de peintre avec beaucoup plus d'assurance que dans l'autoportrait. En 1930, le fait de prendre part à la modernité l'amène à sortir des conventions, ce qui le rend moins sûr de lui. Gagnon analyse l'engagement de Borduas pour la modernité comme un élément vital et primordial dans sa démarche d'artiste. Il écrit : « Borduas ne réduisait jamais

²⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

²⁵² Laurier Lacroix (dir.) (1996). *Op. cit.*, p. 139.

²⁵³ François-Marc Gagnon (1988). *Op. cit.*, p. 70.

le problème de l'accès à la modernité à un simple problème d'information. Pour lui, être moderne c'était contribuer, prendre part à l'élaboration du monde nouveau qui s'annonçait.²⁵⁴ ».

Dès son premier voyage en France, Borduas se retrouve partagé entre deux pays. Il restera toute sa vie fortement attaché au Québec. Dans un billet envoyé à Gauvreau (1949-1950), il dit « mourir²⁵⁵ » du fait de l'éloignement de son pays. Mais à Paris, il se montre heureux de son expérience. Dans son journal, il écrit : « Je n'ai cru devoir laisser passer l'occasion de suivre un cours aussi vivant. C'était d'ailleurs la manière que j'espérais étudier en France avant mon départ du Canada.²⁵⁶ ». Il vit un « choc culturel²⁵⁷ », émerveillé par la peinture contemporaine. Selon Gagnon, le départ de Borduas du Québec pour la France était inévitable. Le jeune peintre devait pouvoir vivre ses propres expériences :

On peut dire que l'ensemble de son œuvre picturale consistera en une longue entreprise de libération de cette première aliénation esthétique [académique]. Mais ce dégagement ne pourra pas se faire sans se couper des siens, comme s'il lui avait été impossible de se libérer tout en restant fidèle à son milieu.²⁵⁸

Borduas n'oublie jamais son pays d'origine. Il l'exprime parfaitement dans une entrevue avec Judith Jasmin en 1954 : « Je ne crois pas qu'on peut jamais perdre ses racines [...] pour pousser il faut avoir quand même l'esprit en dehors de la terre où on est né²⁵⁹ ». Dès la réalisation d'*Autoportrait* (fig. 1), Borduas évoque, par sa peinture, ses premiers compromis entre une attirance pour l'étranger et un attachement à son pays d'origine. En effet, le tableau porte des traces à la fois d'influences françaises, de par sa matière picturale, et, d'attaches à son pays, de par sa composition et en particulier l'intégration de la courtepointe dans l'arrière-plan. À propos de la société québécoise des années 1930, Borduas écrit : « Pour moi la société dans laquelle je vivais était vouée au désastre²⁶⁰ ». Il aime son pays, mais il est déçu par lui. Dans une émission

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵⁵ Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 39.

²⁵⁶ Gilles Lapointe, André G. Bourassa et Jean Fisette (1997). *Op. cit.*, p. 113.

²⁵⁷ François-Marc Gagnon (1978). *Op. cit.*, p. 41.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 7-8.

²⁵⁹ *L'art vivant de Paul-Émile Borduas* (1957). Réalisation Judith Jasmin, émission carrefour (radio) : Radio Canada, http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/14434/, 13 minutes 43 secondes.

²⁶⁰ *Le refus global, révolution totale* (1979). Réalisateur Gérard Gravel et Lyse Richer-Lortie, émission au vingt heures : Radio Canada, http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/dossiers/82/, 2 minutes 42 secondes.

radiophonique du 17 décembre 1971, plusieurs anciens signataires du *Refus global* se réunissent pour revenir sur cette période difficile. Ils diffusent des propos de Borduas par lesquels l'artiste s'exprime sur sa manière d'enseigner la peinture et sur sa vision du statut d'élève : « Un élève est par définition quelqu'un qui n'est pas sûr de lui-même. Quelqu'un qui se recherche²⁶¹ ». Cette définition semble correspondre à l'image qu'il donne de lui dans son autoportrait. En 1930, Borduas est en quête d'une identité et d'un avenir. Il produit, par conséquent, un tableau dans lequel il consigne l'ensemble des éléments primordiaux à la construction de son statut professionnel. *Autoportrait* va donc bien au-delà de la simple représentation des attributs du peintre.

Dans son œuvre, Borduas se présente en pleine possession de son statut professionnel, mais il fait le choix de ne pas utiliser les attributs génériques du peintre pour dépasser sa condition matérielle d'artiste. Il se présente dans son propre combat, prêt à affronter la modernité tout en défendant ses racines culturelles. La stylistique qu'il choisit lui permet alors de dévoiler son statut professionnel en mutation. À ce stade de notre réflexion, nous ajoutons un nouveau questionnement : l'absence de signature de l'autoportrait est-elle un signe de la difficulté qu'éprouve Borduas à s'affirmer en tant qu'artiste ?

3. Une signature inexistante

La signature est un élément marqueur, car elle garantit l'appropriation d'une œuvre à son créateur. Dans le genre artistique de l'autoportrait, elle joue un rôle d'identification encore plus fort que dans les autres. Pourtant, Borduas, de la même façon qu'il ne se représente pas avec les attributs du peintre, n'estampille pas son autoportrait. Nous cherchons à comprendre sa décision de ne pas signer son autoportrait et à en tirer des conséquences.

Le thème de la signature mérite attention et, pour ce faire, nous nous appuyons sur une synthèse des travaux d'Alice Vincent-Villepreux²⁶². Selon l'auteure, l'acte de signer impose et désigne la marque personnelle de l'artiste en donnant une autonomie à son œuvre. L'artiste est

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Alice Vincent-Villepreux (1994). *Écritures de la peinture : pour une étude de l'œuvre de la signature*, Paris : Presses universitaires de France.

assuré que son œuvre porte son nom et peut être exposée sur le marché de l'art en toute sécurité. L'œuvre n'est plus anonyme et ne pourra être volée à son concepteur. Vincent-Villepreux ajoute que lorsqu'un artiste signe, il prend conscience de lui-même en tant que personne unique et apte à présenter son œuvre comme la sienne. La signature fait « coïncider au même instant l'individu, le sujet et le Moi²⁶³ ». L'œuvre et l'artiste ne font alors plus qu'un. L'acte de signer lui permet d'avoir une présence physique et un rôle dans son œuvre. La signature oscille entre humilité et consécration de soi²⁶⁴. Ainsi, le fait que Borduas ne signe pas conduit à deux analyses. D'une part, Borduas ne donne pas d'autonomie à son autoportrait. Si la composition du tableau montre qu'il prend conscience de lui-même, il ne la concrétise pas par une signature. Il ne s'affirmerait donc pas comme le créateur de son œuvre. D'autre part, la signature est un élément qui ramène le tableau à la réalité, elle le fait sortir de son contexte de création et d'invention. En ne signant pas, Borduas ne rompt pas l'espace d'échange avec le public et laisse son regard d'hypnose opérer. Seuls les yeux et la composition transmettent le message de l'artiste, ce qui établit un lien fort et direct avec le spectateur.

Alice Vincent-Villepreux ajoute un élément intéressant autour du pouvoir de lecture de la signature : en signant, l'artiste donne, en quelque sorte, la « primauté du lisible sur le visible²⁶⁵ ». La signature est l'« emblème²⁶⁶ » de l'artiste confronté à l'image. L'emblème fait partie des attributs représentant symboliquement l'artiste. Or, celui-ci doit être en mesure de la manipuler, ce qui nécessite une certaine maturation. Dans les écrits sur Borduas, le thème de la signature est rarement évoqué. L'étude de *Paysage au moulin* ou *Moulin à vent* (1921, fig. 25) amène Gagnon à soutenir que la signature de Borduas est encore « ingénue²⁶⁷ ». Il signe avec son prénom dans le coin inférieur droit. Dans *l'Épervier* (1924, fig. 4), il affiche une signature composée d'un simple « B » dans le coin supérieur droit. Dans les années 1930, sa signature n'est pas fixée : il signe *Le Départ* par « Borduas 1931 » puis *Synthèse d'un paysage de Saint-Hilaire* par « PEB » (fig. 15). Il s'essaie à différentes calligraphies et compositions. C'est à partir de 1937, dans *Portrait de*

²⁶³ *Ibid.*, p. vi.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. v-xxiv.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. xi.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. xi.

²⁶⁷ François-Marc Gagnon (1978). *Op. cit.*, p. 7.

Maurice Gagnon (1937, fig. 7), qu'il décide d'inscrire systématiquement son nom accompagné de la date de réalisation.

Trois tableaux à l'huile font cependant exception : *Portrait d'Henriette Cheval* (fig. 13), *France* (fig. 14) et *Autoportrait*. Plusieurs caractéristiques communes réunissent ces études : schématiques et de petits formats, elles semblent avoir été exécutées rapidement. Comme aucune n'est signée, Borduas n'a pas jugé nécessaire de leur donner une autonomie. *Autoportrait* est, dans la production de l'artiste, le seul tableau de ce genre artistique et le seul à porter les traces d'une réflexion sur son statut professionnel. L'inexistence de signature empêche uniquement l'exposition de l'œuvre au public. Pourquoi fait-il le choix de ne jamais exposer son autoportrait, alors qu'il développe des stratégies pour faire évoluer son statut ?

En 1930, période présumée de la réalisation de l'autoportrait, son statut professionnel est encore en formation. Borduas ne prévoit pas exposer immédiatement son tableau. À la même époque, il arrête l'écriture de son journal. Selon Lapointe, Borduas, dans son écriture, estime qu'il ne reflète pas l'image idéalisée de l'artiste qu'il projetait être²⁶⁸. En effet, le peintre souhaite développer, à travers l'écriture, l'image d'un artiste en pleine possession de son statut, alors qu'il n'est qu'en formation. Comme dans son autoportrait, il aspire à devenir artiste et à s'affirmer comme tel, mais éprouve de l'incertitude face à son avenir. Il choisit donc de ne pas exposer son autoportrait en 1930. Dans cette situation, Lapointe évoque une « stratégie d'effacement » temporaire dans son début de carrière, en vue de la production à venir. Borduas se reconnaît lui-même comme artiste puisqu'il réalise son autoportrait, mais il repousse le moment de son apparition en public²⁶⁹. Exposant ponctuellement dans des collectifs d'artistes, Borduas ne montre jamais *Autoportrait*, qui lui donnerait un statut trop important pour l'artiste en devenir qu'il est encore à cette époque. Ainsi, selon Lapointe, Borduas est « un inconnu dont on ne voit jamais une œuvre²⁷⁰ ».

L'autoportrait ne sera jamais introduit sur le marché de l'art. Or, comme le souligne Fréchette, la mise sur le marché incite souvent les artistes à promouvoir leur individualité et leur

²⁶⁸ Gilles Lapointe (1993). *Op. cit.*, p. 57.

²⁶⁹ Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 29, 83 et 78.

²⁷⁰ Jacques de Tonnancour (août 1942). « Lettre à Borduas », *La Nouvelle Relève*, p. 610, cité par Gilles Lapointe (1996). *Op. cit.*, p. 79.

personnalité, et garantir la valeur de leurs produits²⁷¹. Les artistes peuvent ainsi s'adapter aux réalités économique, sociale et culturelle²⁷². Au Québec, Borduas contribue à un mouvement d'évolution de la société vers plus de modernité. Il ne se trouve donc pas dans des conditions favorables pour présenter immédiatement son tableau au public. C'est seulement en 1942 qu'il organise sa première exposition personnelle au théâtre de l'Hermitage. À cette occasion, il se proclame délibérément artiste et présente ses dernières recherches : les gouaches surréalistes. D'un style figuratif, l'autoportrait correspond à ses débuts d'artiste et n'est donc plus d'actualité. Mais Borduas accorde une telle importance à son tableau qu'il le garde toute sa vie en sa possession, tel un secret important. Cet acte peut être aussi interprété comme une peur de l'échec. Tout se passe comme si Borduas ne souhaitait pas prendre le risque de ne pas être reconnu par le public. Dans un contexte plus large, Guy Sioui Durand note qu'« un art qui n'est pas public, qui n'est pas partagé, reste une anecdote, un secret, une confidence²⁷³ ». Cette phrase nous paraît utile pour rattacher l'autoportrait de Borduas à une période de sa vie considérée comme charnière. Le tableau, dont personne n'a connaissance jusqu'au décès du peintre, semble tout de même porteur de profonds changements dans la carrière de l'artiste.

Le fait que Borduas ne revendique pas la propriété de son tableau par la signature peut avoir deux implications différentes, voire opposées : soit il entraîne une défaillance dans la quête de son statut d'artiste, soit il renforce le lien avec le public. L'absence de signature permet de ne pas rompre l'espace entre le peintre et le spectateur et ainsi de ne pas rompre le dialogue. Les raisons qui l'ont poussé à agir ainsi correspondent à des changements de contexte. Anonyme, l'autoportrait n'aura jamais sa place dans une exposition du vivant de l'artiste, bien qu'il y dévoile des changements profonds dans ses recherches artistiques.

En conclusion, pour faire évoluer son statut professionnel, c'est-à-dire convertir son statut d'élève à celui d'artiste, Borduas utilise son autoportrait comme lieu d'action. Aspirant à une indépendance professionnelle, il développe deux types de stratégies. La première consiste à rattacher la stylistique de l'autoportrait à un compromis entre tradition et modernité. Borduas ancre son tableau dans la tradition de ce genre artistique, tout en réalisant des recherches

²⁷¹ Caroline Fréchette (1998). *Op. cit.*, p. 43.

²⁷² *Ibid.*, p. 137.

²⁷³ *Questionnement sur l'art autochtone contemporain* (2012). Réalisateur Guy Sioui Durand, les ondes de l'APTN : la Cité, http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=q1zRb99lrvC, 6 minutes 45 secondes.

exposant ses expérimentations empreintes de modernité du fait de l'influence de Maurice Denis. La deuxième est destinée à construire les bases de son émancipation face à un avenir incertain. Chez Borduas, l'écriture est révélatrice de la motivation à posséder son statut, l'absence d'attributs permet la mise en avant d'une image plus personnelle de lui-même, tandis que l'inexistence de signature lui rappelle qu'il n'est qu'en formation. Se plaçant toujours en autoréférentialité, l'artiste fait appel à son contexte personnel pour construire ses stratégies. Dans sa quête d'indépendance, les revendications de Borduas sont claires et pourtant l'absence de signature vient remettre en question ses motivations. En effet, elle marque l'incertitude profonde qu'il nourrit au sujet de son évolution en tant que peintre. Ainsi, l'autoportrait reflète les prémices d'une rébellion individuelle qui prendra de l'importance quelques années plus tard, par exemple, dans les gouaches surréalistes de 1942 ou dans les œuvres automatistes des années 1950. Ainsi, si la mutation du statut professionnel n'est pas encore intégralement terminée dans l'autoportrait, l'œuvre semble rester le point d'ancrage de cette initiative.

CONCLUSION

Le choix de concentrer notre sujet de mémoire sur une seule œuvre, *Autoportrait* de Borduas, a été récompensé par la richesse et la diversité des différentes étapes que nous avons dû franchir au cours de notre recherche, pour explorer la question de la réalisation du tableau de la manière la plus approfondie possible. En effet, cette toile, jamais exposée au public du vivant de l'artiste, revêt des éléments déclencheurs de la carrière de Borduas que l'étude permet d'appréhender. L'observation du tableau a d'emblée suscité de nombreux questionnements auxquels nous avons tenté de répondre, en axant notre problématique sur la manière dont l'autoportrait révèle la mutation des statuts intime et professionnel de Borduas.

Les observations qui ont jalonné notre étude conduisent au développement, en réponse à la problématique, de quatre idées maîtresses relatives à *Autoportrait*. La propension de Borduas à intérioriser ce qu'il voit et ce qu'il ressent est extériorisée par son expression artistique. Ainsi, il passe de la jeunesse à la maturité, du rôle d'apprenti et d'élève à celui d'artiste-peintre au cours d'une période agitée, qui n'est pas sans influence sur son art. Cette étude a suscité la prise en compte de la période du début du XX^{ème} siècle. D'un point de vue historique, la crise économique mondiale de 1929 plonge le Québec dans une crise plus large, touchant à ses structures politique, culturelle et sociale. D'un point de vue sociologique, le rôle de l'individu dans la société est remis en question, à l'occasion de controverses relatives au carcan conservateur imposé par l'Église. D'un point de vue intellectuel et artistique, Borduas prend sa part de responsabilités dans les débats qui traversent la société.

Au cours de sa formation, des années 1920 à 1930, Borduas acquiert les connaissances et les compétences qui seront les fondements de sa carrière future. Après sa formation auprès du symboliste québécois Ozias Leduc, puis à l'École des beaux-arts de Montréal, il part en France pour poursuivre ses études dans les Ateliers d'art sacrés dirigés par Maurice Denis. Par l'ensemble de ces expériences, Borduas se forge un « capital culturel » ouvert sur la modernité, dont il présente les différents aspects dans son autoportrait. C'est donc dans cette période que vont s'affirmer progressivement les statuts intime et professionnel de Borduas, dont l'autoportrait est un des supports d'extériorisation.

Ce cheminement s'ouvre par une introspection de la part de Borduas, qui est traversée par des interrogations philosophiques humanistes. Tout d'abord, le peintre s'efforce de saisir sa réalité intérieure, en sélectionnant ce qu'il veut montrer de lui, il accorde son visage à la facture picturale qui le caractérise. Il utilise différents artifices tels que le motif du masque, qui contribue à sélectionner les éléments physiques et psychiques dans la représentation du visage et à souligner la puissance du regard tourné vers le spectateur. La détermination du code d'expression personnel de Borduas s'ajoute à la représentation, il est préalable à la construction de son identité et à la transmission du message qu'il veut exprimer. Sa facture accompagne cette recherche et révèle ainsi son ouverture à la modernité. Son tableau comporte les signes précurseurs de la future orientation du peintre vers le surréalisme puis l'art abstrait et qui feront de lui un artiste québécois majeur se produisant sur la scène internationale. Plusieurs stratégies sont également développées, l'une visant à combiner l'ouverture à la modernité et l'attachement aux racines traditionnelles et culturelles québécoises, et l'autre associant l'esprit d'émancipation et l'incertitude quant à l'avenir.

À bien des égards, l'autoportrait s'accompagne de mystères : celui qui se dégage du tableau, comme ceux concernant les choix de l'artiste quant au devenir de l'œuvre. L'ensemble de la composition contribue à l'atmosphère de mystère et au dialogue avec le spectateur imprégné de spiritualité et de symbolisme. Borduas tente de mettre en avant sa réalité intérieure en accord avec son identité et de tenter de commencer à la définir. Toutefois, l'absence d'attributs génériques du peintre laisse subsister un doute quant à la nature de cette identité. La méditation dont ce tableau est imprégné porterait-elle précisément sur le statut de peintre ? Borduas conçoit sa condition d'artiste de manière singulière, puisqu'il est partagé entre une volonté d'ancrage dans les traditions populaires et une ouverture déterminée vers la modernité, voire une participation à la rébellion, à partir de l'éthique personnaliste.

La toile présente un état fragmentaire, avec diverses altérations des couches picturales. Soit elle a été fragilisée du fait d'une utilisation économique de pigments, soit elle a subi les effets d'une pratique reconnue, par plusieurs historiens de l'art, comme particulière à Borduas : celle de la destruction. Toutefois, cette question reste en suspens puisque finalement, l'œuvre existe encore. Il s'ensuit une autre énigme, pour laquelle nous n'avons pu émettre de solution : si Borduas a tenté de détruire son œuvre progressivement, mais qu'à un moment donné, il a décidé

de la conserver, s'attachant même à lui prodiguer beaucoup de précautions puisqu'elle lui a survécu, nous pouvons nous interroger sur la valeur qu'il lui accordait, étant donné qu'il lui avait confié les caractères principaux de sa personnalité. Une personnalité apparemment indécise : le tableau n'a jamais été exposé de son vivant et le regard exprime un trouble prégnant. Nous n'avons pu déterminer s'il était la manifestation d'une étape du cheminement spirituel de Borduas précédant la tentative de définition de son identité. Ensuite le tableau n'est pas signé, ce qui suggère deux questions : Borduas était-il indécis face à son futur, souhaitait-il éviter de rompre le dialogue avec le spectateur ? Cette absence de signature mériterait à elle seule un approfondissement ; il serait intéressant de l'étudier à travers les écrits de Borduas, étant donné que l'artiste conduit ses projets artistiques en sollicitant simultanément la peinture et l'écriture.

Bien que nous ayons proposé une date fondée sur l'analyse de la production artistique des années 1930 de Borduas, l'absence de datation reste ouverte. L'autoportrait aurait donc pu être peint après le retour au Québec, transmettant la détermination de son créateur. Cet aspect de notre recherche aura été particulièrement perturbant et aura conduit à des modifications majeures dans l'organisation des idées. En effet, nos premières lectures sur *Autoportrait* indiquaient la seule date de 1935. Or, lors de notre visite au Musée des beaux-arts du Canada en 2011, nous avons découvert l'existence d'une importante controverse relative à la datation. Ce constat a ébranlé nos premiers questionnements portant sur l'influence de Maurice Denis, puis nos conversations avec François-Marc Gagnon nous ont permis de nous diriger sur de nouvelles pistes de réflexion et d'intégrer le problème de datation comme un volet essentiel de l'analyse stylistique.

Tout au long de notre étude, de nombreuses contradictions sont apparues trouvant néanmoins une certaine complémentarité, pour contribuer à la construction de l'identité de Borduas. Il jouait d'une certaine ambivalence, puisqu'il était partagé entre tradition et modernité dans sa démarche artistique, tout comme dans la composition de son autoportrait. L'artiste souhaite à la fois un retour aux valeurs de l'époque précédant le colonialisme culturel et une évolution de ces valeurs dans un esprit de modernité. En effet, il compose avec des moyens techniques et psychiques traditionnels du genre artistique et des stratégies de modernisation par l'expérimentation. Or, une contradiction réside dans le fait que le tableau ne diffuse jamais ces choix d'orientations puisqu'il ne sera jamais exposé du vivant du peintre. N'aura-t-il pas souhaité l'inscrire comme une pierre dressée, repère dans son parcours ?

Dans son autoportrait, comme dans la plupart des œuvres des années 1930, Borduas mêle des expériences artistiques diverses pour atteindre son style. Dans sa recherche d'intériorité, Borduas construit un double Moi qui reflète à la fois la constitution de sa personnalité et le premier signe de son affirmation picturale d'artiste. En effet, il s'efforce de concilier la rébellion collective et sociale et l'élévation spirituelle de l'individu. Ces élans s'inscrivent dans une réflexion proche de l'éthique personnaliste, qui promeut principalement la revalorisation de l'individu au sein d'une communauté.

Les processus de création littéraire et picturale présentent des confluences intéressantes chez Borduas. En effet, le peintre conduisait une démarche littéraire pour enrichir sa démarche picturale, révélant par ce moyen la mutation de ses statuts intime et professionnel. Le « je » se dégage dans les deux démarches artistiques, permettant à Borduas de prendre la parole, de jalonner et de s'approprier les étapes de sa construction philosophique et artistique. La démarche de l'autobiographie a été dégagée tant au sein des écrits qu'au sein de l'autoportrait, comme outil de révélation de son Moi artistique et personnel. Toutefois, une étude critique approfondie des notes manuscrites, du journal intime et de la correspondance permettrait de mieux préciser les différentes étapes de ce processus autobiographique. Il pourrait en ressortir des travaux pertinents sur l'impact, chez Borduas, de son voyage en France et des relations franco-québécoises à l'aune de la thématique spécifique de l'hybridité dans la construction de l'identité. Ces travaux pourraient être complétés en retrouvant les traces du passage de Borduas en France dans les archives des Ateliers d'art sacré ou dans les églises où il a participé à des chantiers de décoration.

Au moment même de la réalisation de son œuvre, Borduas avait imaginé, de manière hésitante et confuse, son appréhension par la postérité. Notre examen met en évidence les indices dont il parsème son tableau, comme autant de jalons soulignant ses motivations et ses engagements, revêtant toute l'importance de l'autoportrait pour lui. L'œuvre marque une étape, certes d'ordre conjoncturel dans la carrière de Borduas (c'est-à-dire décider de peindre son autoportrait), qui néanmoins s'avérera déterminante pour la suite. Nous avons vu que l'autoportrait avait un lien avec la postérité par son caractère autobiographique. Ce thème pourrait faire l'objet d'une recherche, consistant à rapprocher l'autoportrait avec d'autres œuvres ultérieures de Borduas, pour montrer la fidélité dont il a fait preuve à l'égard des orientations choisies et privilégiées lors de cette œuvre initiale.

Dans ce tableau, dont nous avons constaté qu'il avait été réalisé à un moment particulier de l'itinéraire de Borduas, sont inscrits les éléments stylistiques, les techniques artistiques et les principes auxquels Borduas restera fidèle toute sa vie. Il s'agit des signes précurseurs qui feront de lui un grand artiste, d'abord du surréalisme dans les années 1940, avec notamment l'exposition personnelle des gouaches surréalistes de 1942 puis de l'art abstrait dans les années 1950, avec une facture reconnue sur la scène mondiale.

Enfin, tout au long de notre travail de recherche, nous avons gardé à l'esprit l'avertissement de Raymond Bellour : « On ne fait pas le tour de l'autoportrait, on y erre²⁷⁴ ». Il nous a fallu explorer de multiples ouvrages, dans des domaines aussi divers que l'histoire, la sociologie, la littérature et la grammaire, ainsi que d'autres projets de recherche, pour approfondir notre recherche sur le plan de l'histoire de l'art et sur le genre autoportrait. Cette étude, commencée comme une « errance » dans un corpus très vaste d'œuvres et de textes, a permis de synthétiser les éléments de réflexion les plus pertinents pour mettre en évidence l'intérêt que présente cette œuvre de Borduas encore trop méconnue qu'est *Autoportrait*.

²⁷⁴ Raymond Bellour (1988). « Autoportraits », *Communications*, n°48, [En ligne], Paris, Seuil, p. 327-387, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1731, consulté le 21 octobre 2012, p. 360.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

BAGLIANI, Agostino Paravicini et al. (2007). *Le portrait : la représentation de l'individu*, Firenze : SISMEDEL edizioni del Galluzzo.

BAZIN, Germain (1982). *L'univers impressionniste*, Paris : Somogy.

BONAFOUX, Pascal (1984). *Les peintres et l'autoportrait*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira S.A..

BOUCHARD, Gérard (1994). « Une nation, deux cultures. Continuité et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960) », COURVILLE, Serge (ed.), *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy : Presses de l'Université de Laval, p. 3-41.

CALABRESE, Omar (2006). *L'art de l'autoportrait, Histoire et théorie d'un genre pictural*, Paris : Citadelles et Mazenod.

CALMÉJANE, Yves (2006). *Histoire de moi, histoire des autoportraits*, Paris : Thalia.

CAMBRON, Micheline (dir.) (2005), *La vie culturelle à Montréal, vers 1900*, Saint-Laurent, Québec: Fides.

CARANI, Marie (dir.) (1995). *Des lieux de mémoire, identité et culture modernes au Québec (1930-1960)*, Ottawa : Université d'Ottawa.

CASTELLANI, Fransecca (1996). *Renoir*, Paris : Gründ.

DAIX, Pierre (1988). *Picasso 1900-1906 : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel : Éditions Ides et Calendes.

DELANNOY, Agnès (1996). *Symbolistes et Nabis, Maurice Denis et son temps*, Paris : Somogy Éditions d'art.

DELVOY, Robert L. (1982). *Le symbolisme*, Genève : Skira.

DENIS, Maurice (1957-1959). *Journal*, Paris : La Combe.

DERRIDA, Jacques (1990). *Mémoires d'Aveugles. L'autoportrait et autres ruines*, RMN : Paris.

ETHIER-BLAIS, Jean (1979). *Autour de Borduas, Essai d'histoire intellectuelle*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

FLAHUTEZ, Fabrice, Itzhak GOLDBERG et Panayota VOLTI (2010). *Visage et portrait, Visage ou portrait*, Paris : Presses universitaires de Paris Ouest.

FOURNIER, Marcel (1986). *Les générations d'artistes*, Ville Saint-Laurent Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.

FOURNIER, Marcel (2004) [1986]. *L'entrée dans la modernité*, Chicoutimi : J.-M. Tremblay.

GAGNON, François-Marc (1978). *Paul-Émile Borduas (1905-1960), Bibliographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal : Fides.

GILBERT, André (dir.) (2004). *Autoportraits dans la photographie canadienne contemporaine/Self-portraits in contemporary Canadian photography*, Québec : J'ai VU.

GLADU, Paul (1989). *Ozias Leduc*, Québec : Edition M. Broquet.

GUADAGNIGNI, Walter (1993). *Matisse*, Paris : Gründ.

HOUSE, John, Anne DISTEL et Lawrence GOWING (1985). *Renoir*, Paris : ministère de la Culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

KELLERHALS, Jean, Christian LALIVE d'EPINAY et Colloque Cercle d'analyse « Médiation » (1987). *La représentation de soi : Études de sociologie et d'ethnologie*, Genève : Université de Genève.

KINNEIR, Joan (1980). *The Artist by Himself : Self-Portrait Drawings from Youth to Old Age*, New York : St. Martin's Press.

LAMONDE, Yvan et Denis SAINT-JACQUES (2009). *1937, Un tournant culturel. Actes du colloque organisé à Université du Québec à Montréal*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

LAMONDE, Yvan (2011). *La modernité au Québec*, T. 1, Montréal, Fides.

LAPOINTE, Gilles et André G. BOURASSA (1990). *Refus global et autres écrits : essais*, Montréal : Hexagone.

LAPOINTE, Gilles (1996). *L'envol des signes, Borduas et ses lettres*, Saint-Laurent Québec : Fides.

LAPOINTE, Gilles (1997). *Paul-Émile Borduas*, Montréal : Lidec.

LAPOINTE, Gilles, et André G. BOURASSA et Jean FISETTE (1997). *Écrits II (1923-1953)* [de Paul-Émile Borduas, Édition critique du journal et de la correspondance de l'artiste], Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

LEJEUNE, Philippe (1996). *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil.

LINTEAU, Paul-André et coll. (1989). *Histoire du Québec contemporain, Tome II, Le Québec depuis 1930*, Montréal : Boréal.

MAURICE-CHABARD, Brigitte (1996). *Un nouveau regard sur Maurice Denis : la collection Eugène Chevalier*, Paris : Adam Biro.

MEUNIER, E.-Martin et Jean-Philippe WARREN (2002). *Sortir de la « Grande noirceur », L'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille*, Sillery, Québec : Septentrion.

MONSEL, Philippe (dir.) (1996). *Le Symbolisme*, Paris : Éditions Cercle d'Art.

OSTIGUY, Jean-René (1982). *Les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa : Galerie nationale du Canada, Musées nationaux du Canada.

REID, Dennis (1988). *A concise history of Canadian painting*, Toronto : Oxford University, p. 209.

ROBERT, Guy (1972). *Borduas*, Québec : Les Presses de l'Université du Québec.

ROBERT, Guy (1977). *Borduas ou le dilemme culturel québécois*, Montréal : Stanké.

SORLIN, Pierre (2000). *Persona, Du portrait en peinture*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

VACHON, G.-A. et coll. (1973). *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

VAUXCELLES, Louis (1999). *Le fauvisme*, Paris : Olbia.

VIGNEAULT, Louise (2002). *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal : Hurtubise/HMH.

VINCENT-VILLEPREUX, Alice (1994). *Écritures de la peinture : pour une étude de l'œuvre de la signature*, Paris : Presses universitaires de France.

WALTHER, F. Ingo (dir.) (1993). *La peinture impressionniste, 1860-1920*, Köln : Benedikt Taschen.

WARREN, Jean-Philippe (2011). *L'art Vivant, autour de Paul-Émile Borduas*, Montréal : Boréal.

Catalogues d'exposition

BAJAC, Quentin et Denis CANGUILHEM (2004). *Le photographe photographié : l'autoportrait en France, 1850-1914*, Paris, Maison de Victor Hugo, 5 novembre 2004 – 13 février 2005, Paris : Paris musées, Maison européenne de la photographie.

BERNIER, Christine (1991). « Le tombeau de l'artiste. Autoportraits et vanités », *Tombeau de René Payant*, Maison de la culture Côte-des-Neiges de Montréal, 3 avril – 11 mai 1991, Montréal : Éditions du Centre d'exposition et de théorie de l'art contemporain et Éditions Trois, p. 17-32.

BOND, Anthony et Joanna WOODALL (dir.) (2005). *Self portrait : Renaissance to contemporary*, Londres, Portrait Portrait Gallery, 20 octobre 2005 – 14 mai 2006, Sydney, Art Gallery of New Wales, 17 février – 14 mai 2006, Londres : National Portrait Gallery, Sydney : Art Gallery of New South Wales.

BOUILLON, Jean-Paul (dir.) (2006). *Maurice Denis (1870-1943)*, Musée des beaux-arts de Montréal, 22 février – 20 mai 2007, Paris : Réunion des musées nationaux.

DUREY, Philippe (1994). *Maurice Denis (1870-1943)*, Lyon, Musée des beaux-arts, 29 septembre – 18 décembre 1994, Paris : Réunions des Musées nationaux.

GAGNON, François-Marc (1988). *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, du 6 mai – 7 août 1988, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

KLEIN, John (1988). *Henri Matisse, Autoportraits*, Le Château-Cambresis, Le musée Matisse, du 4 juin – 11 septembre 1988, Le Château-Cambresis : Le Musée Matisse.

LACROIX, Laurier (dir.) (1996). *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 22 février – 19 mai 1996, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

REAVES, Wendy Wick (2009). *Reflections/refractions : Self-portraiture in the twentieth century*, Londres, National Portrait Gallery, 10 avril – 16 août 2009, Washington D.C. : Smithsonian Institution Scholarly Press.

SEMPRUN, Jorge (dir.) (2006). *Picasso, l'homme aux mille masques au musée Barbier-Mueller d'Art précolombien de Barcelone*, Barcelone, Musée Barbier-Mueller d'Art précolombien, 6 avril – 3 septembre 2006, Paris : Somogy.

W. DESJARDINS, Pierre et Lucie DORAIS (1977). *Paul-Émile Borduas, Esquisses et œuvres sur papier (1920-1940)*, Montréal, Musée d'art contemporain, 21 avril – 22 mai 1977, Montréal : Gouvernement du Québec, ministère des Affaires culturelles.

Articles

BELLOUR, Raymond (1988). « Autoportraits », *Communications*, n° 48, [En ligne], Paris, Seuil, p. 327-387, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1731, consulté le 21 octobre 2012.

BERNIER, Christine (mai 1988). « Mentir vrai », *De l'estampe* (« Dossier l'autoportrait »), vol. 7, n° 1, p. 14-17.

BERNIER, Christine (2004-2005). « Portrait de soi », *ETC*, n° 68 [En ligne], p. 8-13, <http://id.erudit.org/iderudit/35160ac>, consulté le 28 septembre 2012.

BLANC, Jan (2008). « La vie de l'œuvre. Autoportraits et autofictions en peinture (XVI^e- XVII^e siècles) », *Recherche sur le biographique. Actes du colloque de Lausanne, 8 – 9 novembre 2007*, Lausanne : Presses de l'Université de Lausanne, p. 98-119.

BLOSCH, Ernst (1984). « Effets d'éloignement : autoportrait sans miroir », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 14, p. 116-118.

CANTIN, Michelle (1978). « Borduas ou le dilemme québécois de Guy Robert », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 10, p. 51-52, <http://id.erudit.org/iderudit/40292ac>, consulté le 23 mars 2012.

DE LIGNY BOUDREAU, Pierre (1953). « Ozias Leduc of Saint-Hilaire », *Canadian Art*, vol. X, n° 4, p. 156-158.

DORAIS, Lucie (décembre 1978-Janvier 1979). « Borduas' Beginnings, Influences and Figurative Painting », *Artscanada*, n° 224-225, p. 6-13.

DURAND, Régis (décembre 1987). « Portraits exorbités », *Art press*, n° 120, p. 22-25.

FRIZOT, Michel (décembre 1987). « Portrait d'identité, identité du portrait », *Art press*, n° 120, p. 8-13.

GAGNON, François-Marc (1998). « "Breton seul demeure incorruptible" (Borduas) : mise au point sur la référence surréaliste », *Études françaises*, [En ligne], vol. 34, n° 2-3, p. 13-29, <http://id.erudit.org/iderudit/036099ar>, consulté le 22 mars 2012.

JUNOD, Philippe (1998). « L'atelier comme autoportrait », GRIENER, Pascal et Peter Johannes SCHNEEMANN. *Images de l'artiste*. Université de Lausanne, 9 – 12 juin 1994, Berlin : Neue Berne Schriften zur Kunst, p. 83 à 100.

LACROIX, Jean-Guy (1995). « La culture, les communications et l'identité dans la question du Québec » [En ligne], *Cahier de recherche sociologique*, n° 25, p. 247 à 298. Dans UQAC, http://classiques.uqac.ca/contemporains/lacroix_jean_guy/culture_communication_identite/culture_communication_identite.html. Consulté le 18 janvier 2012.

LAMOUREUX, Johanne (1998). « La mort de l'artiste et la naissance d'un genre », GRIENER, Pascal et Peter Johannes SCHNEEMANN. *Images de l'artiste*. Université de Lausanne, 9 – 12 juin 1994, Berlin : Neue Berne Schriften zur Kunst, p. 183 à 204.

LANTHIER, Monique (1995). « Quatre visages – Ozias Leduc : portraitiste et photographe », *Vie des Arts*, vol. 39, n° 161, p. 32-35, <http://id.erudit.org/iderudit/53404ac>, consulté le 16 février 2013.

SAMSON, Hélène (automne 1999). « Une nouvelle conjoncture dans l'art du Portrait », *Dire*. La revue des cycles supérieurs de l'Université de Montréal, vol. 9, n° 1, p. 14-15.

WERTH, Margaret (2006). « Modernity and the Face », *Intermédialités : histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, n° 8 [En ligne], p. 83-102, <http://id.erudit.org/iderudit/1005541ar>, consulté le 3 octobre 2012.

Thèses et mémoires

BERNIER, Christine (1991). « Autoportraits d'artistes québécois de 1970 à 1990 », Mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Montréal : Université de Montréal.

BESSETTE, Germaine (1971). « Une revue d'avant-garde au Québec : le Nigog (1918) », Thèse de doctorat, département d'études françaises, Montréal : Université de Montréal.

FRÉCHETTE, Caroline (1998). « Les multiples visages d'Edvard Munch : l'autoportrait comme stratégie de carrière », Mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art, Université de Montréal : Montréal.

LANTHIER, Monique (1987). « Portrait et photographie chez Ozias Leduc », Thèse de doctorat, département d'histoire de l'art. Montréal : Université de Montréal.

LAPOINTE, Gilles (1993). *Paul-Émile Borduas, Édition critique d'un choix de lettres*, thèse de doctorat, département d'études françaises. Montréal : Université de Montréal.

MAYRAND, Céline (1989). « L'autoportrait photographique comme dispositif d'introspection chez les artistes contemporains », Mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art. Université de Montréal : Montréal.

PAGEOT, Édith-Anne (2003). « Images du sujet, du féminin et du masculin chez Smith, Roberts, Lyman et M. Gagnon », Thèse de doctorat, département histoire de l'art, Montréal : Université de Montréal.

Multimédia

L'art vivant de Paul-Émile Borduas (1957). Réalisation Judith Jasmin, émission carrefour (radio) : Radio Canada, http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/clips/14434/, 13 minutes 43 secondes.

Le refus global, révolution totale (1979). Réalisateur Gérard Gravel et Lyse Richer-Lortie, émission au vingt heures : Radio Canada, http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/arts_visuels/dossiers/82/, 2 minutes 42 secondes.

Questionnement sur l'art autochtone contemporain (2012). Réalisateur Guy Sioui Durand, les ondes de l'APTN : la Cité, http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=q1zRb99lrvC, 6 minutes 45 secondes.

ANNEXE

REPRODUCTION DES ŒUVRES À L'ÉTUDE

Illustration retirée

Figure 1.
Paul-Émile Borduas, *Autoportrait*, vers 1930
Huile sur toile marouflée sur panneau, 21,7 x 16,1 cm
Collection Musée national des beaux-arts du Canada, Ottawa
(n° 15780)

Illustration retirée

Figure 2.
Maurice Perron, *Paul-Émile Borduas dans son atelier à Saint-Hilaire*, 1951
Photographie, 25,5 x 25,5 cm
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec
(n°1999.297)

Illustration retirée

Figure 3.

Anonyme, [*Paul-Émile Borduas dans son atelier de Saint-Hilaire*], [1928]

Photographie

Collection des Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal

Illustration retirée

Figure 4.
Paul-Émile Borduas, *Étude d'un épervier dans un paysage décoratif*, 1923-1924
Huile et pastel sur carton, 90 x 60 cm
Collection Renée Borduas, Beloeil

Illustration retirée

Figure 5.
Paul-Émile Borduas, *Tête d'homme et autoportrait* (détail), [1930]
Pierre noire et craie blanche sur papier gris, 9,6 x 17,1 cm
Collection privée

Illustration retirée

Figure 6.
Anonyme, [*Remise des diplômes de l'École des beaux-arts de Montréal*] (détail), 1928
Photographie, « Diplômés de l'École des Beaux-Arts », *La Presse*, (Montréal), 11 février
1928
Collection des Archives du Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal

Illustration retirée

Figure 7.
Paul-Émile Borduas, *Portrait de Maurice Gagnon*, 1937
Huile sur toile, 49,5 x 44,5 cm
Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
(n° 15794)

Illustration retirée

Figure 8.
Paul-Émile Borduas, *Portrait de Madame Gagnon*, 1941
Huile sur toile, 48,2 x 43,2 cm
Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
(n° 1972.23)

Illustration retirée

Figure 9.
Paul-Émile Borduas, *Portrait de Gaillard*, 1933
Huile sur toile, 40 x 46,9 cm
Collection particulière

Illustration retirée

Figure 10.
Maurice Denis, *Autoportrait à 18ans*, 1889
Huile sur toile, 33 x 24 cm
Collection du Musée départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye
(n° RF 2001 7)

Illustration retirée

Figure 11.
Paul-Émile Borduas, *Paysage : Shespre (Meuse)*, 1929
Huile sur carton, 16 x 25 cm
Collection Renée Borduas, Beloeil

Illustration retirée

Figure 12.
Paul-Émile Borduas, *Jeune fille au bouquet* ou *Le Départ*, 1931
Huile sur toile, 34 x 26 cm
Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
(n° 1990.40)

Illustration retirée

Figure 13.
Paul-Émile Borduas, *Portrait d'Henriette Cheval*, [1931]
Huile sur carton rigide, 20,4 x 13,6 cm
Collection Renée Borduas, Beloeil

Illustration retirée

Figure 14.
Paul-Émile Borduas, *France*, [1930]
Huile sur bois avec traces d'esquisse au crayon, 13,4 x 21,9 cm
Collection Renée Borduas, Beloeil

Illustration retirée

Figure 15.
Paul-Émile Borduas, *Synthèse d'un Paysage de Saint-Hilaire*, 1932
Huile sur toile, 25,4 x 33 cm
Collection Gilles Beaugrand, Montréal

Illustration retirée

Figure 16.
Paul-Émile Borduas, *Saint-Jean*, 1935
Huile sur toile, 20,3 x 20,3 cm
Collection de Jean Bruchési, Montréal

Illustration retirée

Figure 17.
Auguste Renoir, *Étude : torse, effet de soleil*, 1876
Huile sur toile, 81 x 64,8 cm
Collection du Musée d'Orsay, Paris
(n° RF 2140)

Illustration retirée

Figure 18.
Paul Sérusier, *Talisman*, 1888
Huile sur bois, 27 x 21,5 cm
Collection du Musée d'Orsay, Paris
(n° RF 1985 13)

Illustration retirée

Figure 19.
Henri Matisse, *Autoportrait*, 1900
Huile sur toile, 46 x 55 cm
Collection du Centre Georges Pompidou, Paris
(n° AM 1991-271)

Illustration retirée

Figure 20.
Pablo Picasso, *Autoportrait à la palette*, 1906
Huile sur toile, 46 x 56 cm
Galerie de Prague, République Tchèque

Illustration retirée

Figure 21.
Ozias Leduc, *Mon portrait*, 1899
Huile sur papier collé sur bois, 33 x 26,9 cm
Collection du Musée national des beaux-arts du Canada, Ottawa
(n° 16996)

Illustration retirée

Figure 22.
Ozias Leduc, *Autoportrait*, 1909
Huile sur carton, 19 x 25,5 cm
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec
(n° 1986.38)

Illustration retirée

Figure 23.
Piet Mondrian, *Autoportrait*, 1900
Huile sur toile, 50,4 x 39,7 cm
Collection Philips, Washington DC, USA

Illustration retirée

Figure 24.
Nicolas Poussin, *Portrait de l'artiste*, 1650
Huile sur toile, 98 x 74 cm
Collection du Musée du Louvre, département peinture, Paris
(n° INV 6634)

Illustration retirée

Figure 25.
Paul-Émile Borduas, *Paysage au Moulin* ou *Moulin à vent*, 1921
Encre et aquarelle sur papier, 14,6 x 9,2 cm
Collection E. Clerk, Montréal