Paul-Émile BORDUAS
[1905-1960]
(1977)

REFUS GLOBAL. Projections libérantes.

Un document produit en version numérique par Pierre Patenaude, bénévole,
Professeur de français à la retraite et écrivain
Chambord, Lac—St-Jean.

Courriel: pierre.patenaude@gmail.com
[Page web dans Les Classiques des sciences sociales.](#)

Dans le cadre de la bibliothèque numérique: "Les classiques des sciences sociales"
Site web: http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/

Une bibliothèque développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle:

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf, .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.

Jean-Marie Tremblay, sociologue
Fondateur et Président-directeur général,
[LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES](#).

Cette édition électronique a été réalisée par Pierre Patenaude, bénévole,
professeur de français à la retraite et écrivain,
Courriel : pierre.patenaude@gmail.com

à partir de :

Paul-Émile Borduas

REFUS GLOBAL. PROJECTIONS LIBÉRANTES.

Nouvelle édition augmentée d'une *Introduction* de François-Marc Gagnon et suivie de *Notes biographiques*, de *Borduas et l'automatisme* par Marcel Fournier et Robert Laplante et de *Dimensions de Borduas* par Claude Gauvreau. Montréal : Les Éditions Parti pris, 1977, 155 pp. Collection : Projections libérantes.

[Autorisation formelle accordée par M. Marcel Fournier le 12 décembre 2002 de diffuser toutes ses publications dans Les Classiques des sciences sociales.]

Courriel : marcel.fournier@umontreal.ca

Polices de caractères utilisée : Comic Sans, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2008 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE US, 8.5" x 11")

Édition numérique réalisée le 25 mars 2011 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.

Paul-Émile Borduas

Peintre, sculpteur et professeur québécois

REFUS GLOBAL.
PROJECTIONS LIBÉRANTES

Nouvelle édition augmentée d'une *Introduction* de François-Marc Gagnon et suivie de *Notes biographiques*, de *Borduas et l'automatisme* par Marcel Fournier et Robert Laplante et de *Dimensions de Borduas* par Claude Gauvreau. Montréal : Les Éditions Parti pris, 1977, 155 pp. Collection : Projections libérantes.

[6]

Maquette de la couverture :
Roland Giguère

Production :
Gaëtan Dostie et Louis Geoffroy

Table des matières

[Quatrième de couverture](#)

[Introduction](#), par François-Marc Gagnon, Université de Montréal.

[Refus global](#), par Paul-Émile Borduas et al., 1948.

[Projections libérantes](#), par Paul-Émile Borduas, février 1949.

["Notes biographiques"](#) Notes bio-bibliographiques établies par Françoise Cloutier-Cournoyer et Louise Letocha, La Collection Borduas du Musée d'art contemporain, 1976.

["Borduas et l'automatisme : les paradoxes de l'art vivant"](#). Par Marcel Fournier et Robert Laplante.

1. Bilan des lectures : le talent contre l'impossibilité historique
2. Position intermédiaire et contradictions : l'école du meuble
3. La querelle de l'art vivant : Borduas et Pellan
4. Le refus global ou l'autonomisation du champ artistique par la politisation du discours sur l'art

["Dimensions de Borduas"](#). Par Claude Gauvreau, février 1962.

REFUS GLOBAL. PROJECTIONS LIBÉRANTES

QUATRIÈME DE COUVERTURE

[Retour à la table des matières](#)

Refus global est le premier texte québécois qui amorce le combat pour la qualité de la Vie. En 1948, il valut à Borduas la répression sur toutes ses formes, depuis son congédiement de l'École du Meuble jusqu'à un exil perpétuel.

Projections libérantes en 1949 désignaient le lieu premier de toute libération, d'abord dans l'éducation.

Ces textes sont restés des plaies vives dans notre conscience mais aussi le symbole de l'espoir et du déficit toujours actuel : l'Acceptation globale de la Vie.

[7]

REFUS GLOBAL. PROJECTIONS LIBÉRANTES

INTRODUCTION

*par François-Marc Gagnon,
Université de Montréal.*

[Retour à la table des matières](#)

[8]

[9]

Refus Global doit exercer une singulière fascination sur l'imaginaire québécois pour que l'on ne cesse de le publier et de le republier. Son message essentiel est-il mieux compris pour autant ? C'est une autre question.

Il faut se rendre à l'évidence : l'intervalle de temps qui nous en sépare s'élargit chaque jour davantage. Il appartient à une époque dont les gens de ma génération n'arrivent plus à faire saisir l'atmosphère à leurs étudiants. Nous ne partageons plus avec eux ce fond commun d'expériences et de vexations qui, à lui seul, permettrait d'aller vite à l'essentiel, de procéder par allusions rapides, par touches successives, par évocation de quelques mauvais souvenirs... Ce que nous avons vécu, enduré, détesté est décrit maintenant comme l'« idéologie de conservation » par le sociologue Marcel Rioux. Il a mille fois raison et caractérise parfaitement d'un mot toute une époque, mais, je le crains, l'abolit du même coup dans la conscience québécoise, comme l'exorcisme expulse le démon du possédé. En un sens, c'est bien ainsi et je ne souhaite pas plus que lui, le retour à la « grande noirceur » duplessiste. Mais il s'agit ici de comprendre un texte publié en 1948 [10] et qui plus est, toujours lu au Québec, avec de moins en moins de prise sur l'époque qui l'a vu naître. Pourtant ne faut-il pas savoir de quoi Refus Global fut le « refus » pour comprendre le manifeste de Borduas ? Cela va sans dire ? Il n'y a qu'à lire le texte pour le savoir ? Les ponts ne sont pas si coupés que je le dis ? Voyez la suite et dites-moi si cela ne ressemble pas à quelque voyage en Grande Garabagne ? Place à l'exotisme !

C'était l'époque où l'on nous répétait de la chaire, de la tribune politique, de partout... que notre permanence historique reposait sur trois piliers : le catholicisme romain (désigné comme « la foi » sans plus), la langue française et les coutumes dites du bon vieux temps. D'abord la foi ! la foi, la loi, la croix, les trois oies du bon père

Hébert, maître en éloquence sacrée ! Un Canadien français - j'évite « Québécois », anachronique pour l'époque - se reconnaissait d'abord et avant tout à une série de comportements pieux : la messe du dimanche bien sûr, de préférence la grande et la chantée, plus longue et plus pénible et donc plus méritoire que la basse, mais aussi bien, quand nous étions encore aux études, les premiers vendredis du mois, durant lesquels tout un collège impatient de vider les lieux gueulait à fendre l'âme « O Jésus, ô saint sacrement ! », la confession hebdomadaire, la communion quotidienne si possible - on tirait encore la langue en ce temps-là - la contorsion en entrant dans l'église : il s'agissait de plonger la main au bénitier, poser le genoux en terre tout en retirant son couvre-chef d'un seul mouvement, les « Bonjour mon « père », Bonjour mon « frère », Bonjour ma « sœur » quand, d'aventure, nous rencontrions quelques ecclésiastiques en soutane sur la rue ou dans les corridors de nos maisons d'enseignements... En matière religieuse, nous étions d'une érudition sans bornes. Tout un chacun savait distinguer le rosaire du chapelet, le cierge pascal d'une simple chandelle, le ferme propos de l'acte de contrition, les limbes du purgatoire, la sacristie du confessionnal, l'hostie du pain bénit, la confirmation de l'extrême-onction, les saintes huiles du saint chrême... Ceux d'entre nous - et c'était la majorité - qui s'étaient usés les genoux sur les degrés de l'autel ou avaient siégé au chœur, costumés en chanoines miniatures, en savaient encore plus. La garde-robe ecclésiastique n'avait pas de secret pour eux. Aube, surplis, cordon, manipule, chasuble, étole, amict et barette [11] leur passaient entre les doigts dans un froissement de soie moirée et une vague odeur de vin sucré. Ils fixaient les yeux sur toute une batterie d'ustensiles sacrés que les prêtres seuls manipulaient mais dont ils savaient et l'usage et le nom : ostensor, calice, ciboire, « goupillon » (le mot est dans *Refus Global*, comme on sait), corporal, instrument de paix... Il leur revenait le privilège d'agiter l'encensoir et de vider prestement la burette de vin, un coup l'office terminé. Mieux encore, ils s'entendaient en formules cabalistiques, en latin de cuisine : *Lavabo inter innocentes manus meas, Mea culpa, mea culpa, mea MAXIMA culpa*.

Il nous reste encore de ces hautes époques l'écho de quelques cantiques et rengaines sentimentales que nos mères chantonnaient en vaquant à leur tâche ménagère : *Ave, Ave, Maria, J'irai la voir un jour, Plaisir d'amour ne dure qu'un jour, chagrins d'amour durent toute la vie, Minuit chrétien, c'est l'heure solennelle* (à vrai dire ce cantique relevait plutôt du droit paternel : nos pères le chantaient à pleins poumons en prenant leur douche), *Avec les saints anges et tous les élus.... Il est né le*

divin Enfant. Jouez au bois ! Raisonnez, musettes !, Ca bergers, ensemblons-nous. Laissons là tout le troupeau, qu'il erre à l'aventure, Esprit scindé / cendez parmi nous, Adeste fideles.

Les plus doctes d'entre nous pratiquaient Saint Thomas d'Aquin, dit le Docteur Angélique, parce qu'il avait repoussé d'un tison ardent tenu entre ses doigts une femme de mauvaise vie qui avait tenté de le séduire, Jacques Maritain, Etienne Gilson et l'abbé Grenier, le seul « philosophe » québécois. Nous fréquentions le Docteur Séraphique (qui sait ce que celui-là avait fait pour se mériter pareil sobriquet !), Saint Albert le Grand, Cajetan, Suarez, Guillaume d'Occam et son rasoir, Dun Scot, Avicenne, Avicébron... Ce n'est pas assez dire. Nous vivions dans la compagnie de ces vieilles barbes. Un peu plus, nous les croyions nos contemporains en vertu d'un de ces syllogismes rustiques dont l'époque avait le secret. La Vérité tout entière est consignée dans la Somme Théologique de l'Aquinate. Tous les autres n'ont fait que commenter la dite Somme. Or la vérité est intemporelle. Donc... vous me suivez ? donc... nous sommes les contemporains de cette scholastique cohorte. La présence de Maritain et de Gilson dans ses rangs n'ajoutait-elle pas à la plausibilité de la conclusion ? Que nous [12] restait-il à faire sinon de commenter les commentateurs, sans fin et pour l'éternité.

Aucun peuple plus que nous, je crois bien, n'avait creusé les inextricables problèmes de la morale catholique. Le péché mortel était notre grande obsession. Il nous guettait tous à chaque instant : manquer la messe le dimanche était Péché mortel, manger de la viande le vendredi, aussi. Blasphémer, « sacrer », prononcer le nom de Dieu ou des choses saintes en vain, cacher un péché mortel en confession étaient tout aussi répréhensibles. En matière de sexualité, nos prêtres étaient sans remission. Rien ne leur échappait, ni les mauvaises pensées, ni les mauvais désirs, ni les mauvais regards, ni les mauvais touchers, ni les mauvaises actions. Nos parents se débattaient misérablement avec leur conscience d'un acte sexuel à l'autre. Avait-on « empêché la famille » ? Avait-on employé les moyens contre nature (l'innocent condom ou le coïtus interruptus) ? S'étaient-ils livrés à des attouchements indécents ? à des caresses lascives ? à des touchers sur les parties honteuses ? à des baisers colomains (le French kiss de nos ancêtres gaulois) ? avaient-ils jeté les yeux sur des revues obscènes ? avaient-ils assisté à des spectacles indécents au Gaité par exemple ? (le spécialiste de cette dernière question, le père d'Anjou, S.J., nous servait chaque dimanche, à Saint-Thomas apôtre, où j'allais écouté ses sermons du di-

manche, de vives descriptions des charmes de Lili Saint-Cyr, la « bayadère infâme » comme il l'appelait, qui dépassait en invention ce que la pauvre strip-teaseuse aurait pu imaginer). Et cela ne faisait que commencer. Suivaient bientôt : l'adultère, décrit comme l'acte conjugal commis avec une personne du sexe en dehors des saints liens du mariage, la bestialité, la sodomie, l'homosexualité, (masculine et féminine), la pédérastie, la masturbation (« Sur vous même ou avec un autre ? » - « Sur vous-même, mon père. »), l'acte conjugal avec une personne consacrée, ie. un prêtre, un frère enseignant ou une religieuse. L'horrible Merkelback, la Bible du confesseur que notre clergé conseillait comme des médecins leur Rouvière, avait tout catalogué. On nous le servait à petites doses dans la boîte obscure du confessionnal.

Que de souffrances, que de terreurs aussi ! « Offrez ça à la Bonne Sainte-Anne. » « Mettez tout cela au pied de la croix. » « Pourquoi me blasphémez-vous ? » nous chuchotait une tête de [13] Christ sanglant couronné du buisson d'épines, quand par malheur, un « sacre » nous échappait par mégarde. « Voyez ce Christ qui a tant aimé les hommes ... » « Voici le précieux sang de Jésus ... » Jésus est dépouillé de ses vêtements. Jésus monte au calvaire. Jésus tombe pour la première fois. Véronique essuie la sainte Face de Jésus. Jésus rencontre sa sainte Mère. Jésus tombe pour la deuxième fois. Simon le Cyrénéen aide Jésus à porter sa croix. Jésus tombe pour la troisième fois. Jésus est cloué sur la croix. Jésus est abreuvé de vinaigre. Jésus est couronné d'épines. Un soldat transperce le côté de Jésus : il en sort du sang et de l'eau. Jésus est mis en croix. On tire sa tunique au sort. Madeleine pleure au pied de la croix. Marie Pleure au pied de la croix. Jésus meurt sur la croix et le rideau du Temple se déchire. Les ténèbres couvrent la surface de la terre. Joseph d'Arimathie reçoit le corps de Jésus et le met au sépulcre. Amen !

ue de terreur aussi ! Toute notre enfance marquée par les horribles gravures du Catéchisme en images. Je ne peux oublier la gravure de l'Enfer qui montrait un gouffre au sein duquel trônait Satan, une paire de cornes sur la tête, des ailes de chauve-souris sur le dos et des sabots de bouc aux pieds. Sur la paroi rocheuse étaient inscrits les noms exécrés des sept péchés capitaux. Une horloge grand-père venait compléter le décor. En lieu et place du cadran, on lisait : « Toujours, Jamais », ce qui voulait dire, nous expliquait-on, dans un murmure : « Toujours rester. Jamais sortir de ce lieu maudit. » Au bas de l'image enfin, grouillait toute une engeance de pêcheurs et de pécheresses en petite tenue, mais dont on avait pris soin de dissimu-

ler le sexe et les seins par des banderoles disposées habilement, pour ne pas donner occasion de pécher quand il s'agissait d'édifier.

Je vous écris d'un temps où la langue française était l'objet d'encensement et de louanges de toutes sortes. On la célébrait dans des Congrès spécialement conçus à cet effet. On fondait des Sociétés pour sa défense, sa conservation, son épuration comme on disait. C'était l'époque des petits lexiques en deux colonnes : « Ne dites pas ... » mais « Dites ». Monsieur Jean-Marie Laurence corrigeait nos « fautes » à la Radio : la morale imprégnant tout, la linguistique n'en était pas épargnée. Comme les mœurs, la langue était l'objet de surveillance, spécialement de celle des Frères des Écoles Chrétiennes (Ouatche ton langage ! qui étaient particulière [14] ment vigilants. Le « bon parler français » dont on nous prêchait partout les vertus n'avait rien à voir avec le joual. Il en était même l'exact opposé. Dans cette société où les chances d'ascension sociale étaient limitées, la langue se substituait au revenu pour signifier la réussite sociale. Qui parlait joual trahissait ses humbles origines. Qui parlait bon-parler-français montrait qu'il avait de la classe. Mais le bon parler français n'était qu'une langue de snobs et de parvenus. Dans les milieux biens, où on le pratiquait, on disait « Pantou » au lieu de « Pantoute », mais « Ananasse » au lieu d'ananas. Des familles s'usaient durant des années à faire disparaître du vocabulaire de leurs enfants des expressions comme « maudite marde » ou « torrieu » jugées vulgaires ou blasphématoires. Quand après tout ce labeur, on en était arrivé à faire dire « toa et moa » au lieu de « toé pis moé » à sa progéniture, on considérait avoir bien mérité de la patrie et avoir assuré un avenir prometteur à ses enfants. Mais du même coup, combien de pieux stratagèmes, autant que d'hypocrisies ne leur avait-on pas transmis ! On recommandait « Câline ! » ou même « Câline de bine » au lieu de « Câlce ! », « Cibole » au lieu de « Cibouère », « Tabarnouche » ou « Tabaslac » au lieu de « Tabarnak », « Batinse » au lieu de « Batème »... De cette façon, d'horribles blasphèmes étaient évités, sans que pour autant l'impérieux besoin de jurer s'en soit trouvé frustré. On pense bien qu'en matière sexuelle, on n'en était pas à une dissimulation près : « Il a mal dans les parties. » « Il a des rapports avec sa femme » et par extension « une maison de rapports » désignait curieusement au Québec, une maison close. « Elle part en famille. » « Elle est partie pour la famille. » « Elle est en famille. » « As-tu vu ? » pour « Es-tu menstruée ? » Ma tante épelait les mots tabous au lieu de les prononcer devant nous, les enfants : (Madame Larue vient d'avoir son C-U-R-E-T-A-G-E. » Les anglicismes qu'on chassait comme des sorcières du sein

du bon peuple pullulaient sans vergogne. Sur ce tableau, le bon parler français fut toujours perdant. Aussi bien on pitchait, catchait, swingnait le bat, strikait, skidait sua bésse, faisait des fal'ball, shootait le pock, scorait des points, body checkait, nageait le crawl, le butterfly à qui mieux mieux ! Le commentateur sportif qui aurait dit : (Maurice Richard lance la rondelle dans le filet des Maple Leafs » aurait été accusé d'homosexualité. L'ouvrier ne connaissait ses matériaux et ses outils que dans la langue du patron : un tuyau de cop, un fil [15] d'aluminome, un beam de 2 par 4, une fiouse, une plogue, un ranch, une chain saw, etc. Même nos congressistes « préservaient » leur langue (dans le vinaigre probablement) ! Alors ! pensez donc !

Je vous écris d'un temps où l'on se méfiait de la ville, de Montréal encore plus que de Québec. Certes la ville était un lieu de perdition morale - cela allait sans dire - mais c'était surtout un lieu de perdition culturelle. On y était trop exposé à l'autre, au Chinois de la buanderie, au Juif du petit magasin du coin, au Polonais au fond de la mine, à l'Italien sur le chantier de construction. (L'Anglais, discret, ne faisait pas partie de notre paysage ethnique. Isolé sur sa montagne, il arpentait des lieux que nous ne fréquentions pas). Comme nous la ressentions cette existence de l'autre dans sa différence ! Comment pouvait-on parler yiddish que nous confondions avec l'hébreu, lire de droite à gauche, « à l'envers », porter une petite calotte noire, une grande barbe et des frisettes de chaque côté des oreilles ? Comment pouvait-on avoir les yeux bridés et se promener avec un sac de linges sales sur le dos ? ou encore se gaver de pâtes, sentir l'ail à plein nez ? Au fond, nous ressentions devant leur résistance à l'assimilation la même impatience que nos ancêtres, devant leur insuccès à évangéliser et à franciser les Indiens. Comment pouvait-on vouloir rester « sauvage » ? L'existence de l'autre dans notre sein constituait une sorte de scandale permanent, une hérésie majeure qui ne faisait qu'exciter notre désir, combien méritoire ! de convertir, de ramener au bercail sous la houlette du Pasteur commun, le pape de Rome et ses fiers représentants, les évêques du Québec, tout ce troupeau de dissidents.

On ne s'étonnera pas d'apprendre que nous supportions mal les voyages à l'étranger. Loin des siens, le « Canadien errant, banni de ses foyers » était atteint d'une boulimie incoercible d'identité nationale. Il manquait cruellement l'hiver, le froid coupant comme un couteau, » les courses printanières à l'érablière pour la grande purge annuelle où le citadin se vidait de sa ville et le paysan renouait avec le temps indien, ses automnes rutilants de couleur et ses étés torrides sur le macadam

des villes. L'identité canadienne-française était conçue comme un estomac spécialisé. Privé de ses nourritures traditionnelles, il criait famine. Le menu était de taille en effet : platées de bines au lard ou au sirop, pétaques, soupe aux [16] pois Habitant, petits pois Le Sieur, tourtières, Ketchup fait à la maison, vert ou rouge, bleuets du Lac-Saint-Jean, gelée de pommes des bons pères de la Trappe d'Oka... Tous ces « produits de chez nous » étaient notre substance même. Loin de ces plats copieux, le Canadien français s'étiole et meurt. Combien virent une fin tragique devant une terrine de canard ou un plat d'escargots... Oui vraiment, « je vous écris d'un pays lointain », (Henri Michaux). Vous ne vous y reconnaissez pas ? J'exagère ? Vous ne me croyez pas ? Permettez que je vous cite (un peu longuement) un témoin, qui visita le Québec durant l'été 1944, donc tout à fait à l'époque que j'avais en vue en écrivant ce qui précède. Dites-moi si son témoignage ne recoupe pas pour l'essentiel, ce que je vous ai dit. À la vérité, ce témoin est un peu exceptionnel, puisqu'il s'agit d'André Breton et des pages 11 à 14 d'*Arcane 17*, publié en 1947 aux Éditions du Sagittaire, mais je le crois irréprochable, parce que sans préjugés. Breton vient de décrire magnifiquement les colonies de fous de Bassan de l'île Bonaventure. Il poursuit :

L'isolement, sur cette côte de la Gaspésie, aujourd'hui, est aussi inespéré et aussi grand qu'il se puisse. Cette région du Canada vit, en effet, sur un statut particulier et malgré tout un peu en marge de l'histoire, du fait qu'incorporée à un dominion anglais elle a gardé de la France, non seulement la langue où se sont établis toutes sortes d'anachronismes, mais aussi l'empreinte profonde des mœurs. Peut-être, pour dramatique qu'il soit, le débarquement actuel de nombreux Canadiens français sur la côte normande aidera-t-il au rétablissement d'un contact vital, manquant depuis près de deux siècles. Mais ceux qui sont demeurés ici montrent par leurs gestes et leurs propos qu'ils n'ont jamais pu dépasser tout à fait un stade où leur aventure propre, en tant que groupe, se brouille pour se confondre tant bien que mal avec une autre. Si, de leur part, toute rancœur a probablement disparu, leur intégration au sein de la communauté anglaise se montre des plus illusoires. L'Église catholique, fidèle à ses méthodes d'obscurcissement, use ici de sa toute-puissante influence pour prévenir la diffusion de ce qui n'est pas littérature édifiante (le théâtre classique est pratiquement réduit à Esther et à Polyeucte qui s'offrent en hautes piles [17] dans les librairies de Québec, le dix-huitième siècle semble ne pas avoir eu lieu, Hugo est introuvable). Les chars comme on appelle ici les autocars, rares et poussifs, ne reprennent un peu d'assurance qu'à la traversée de ponts couverts d'un autre âge. Cette

saison n'a d'ailleurs pas été favorable au tourisme. Les Américains s'abstiennent, à peu d'exceptions près, depuis plusieurs années. Les récentes élections dans la province, qui font passer le pouvoir du parti libéral à l'union nationale, entraînent la redistribution de toutes les fonctions publiques et dissuadent de tout projet de vacances aussi bien les gens en place que ceux qui aspirent à leur succéder. Les journaux locaux, qui relatent les nouvelles d'Europe en style volontiers apocalyptique, abondent par ailleurs en informations que leur présentation en pleine page rend dissonantes (« Pendant vingt-cinq nuits consécutives, de vraies pluies de météores illumineront le ciel d'août »), alternant avec des recettes d'aspect sibyllin « Les rouleaux aux bleuets » : mais ces mots déguisent simplement la tarte aux myrtilles). Tout cela compose, dans l'air admirablement limpide, un écran de protection très efficace contre la folie de l'heure, comme d'une vapeur qui certains matins s'étend à tout l'horizon (« Alouette, tabac à fumer naturel », dit candidement ce paquet, à l'image d'un oiseau chantant dans les herbes et, dans ce début de chanson qu'il piétine, tout le vieux Valois de Nerval rejaillit pour s'épuiser aussi vite : « Alouette, gentille alouette - Alouette, je te fumerai. »).

La distance jouant le rôle du temps, le voyageur de passage saisit parfois en un instant ce que l'autochtone met de longues années de prise de conscience souvent douloureuses à percevoir à son tour. Dans le texte de Breton, le trio qui m'avait frappé est déjà là : les « méthodes d'obscurcissement » de l'église catholique, les naïvetés « archaïsmes » et « dissonances » de notre langage et « les rouleaux aux bleuets ». Mais il a une image essentielle à la compréhension de la période de comparer « l'aventure » des Canadiens français, « en tant que groupe » à « cette batteuse » d'oiseaux blancs qui l'a bouleversé devant la paroi rocheuse de l'île Bonaventure. Non ! c'est à la « vapeur qui certains matins s'étend à tout l'horizon » qu'elle lui faisait penser. Il exprimait en ce symbole [18] ouaté, tout notre isolement d'alors, le miracle de notre « préservation » en terre d'Amérique.

Et Borduas ? Et Refus Global ? Il part de la même conjoncture. C'est à elle que le manifeste se réfère d'abord, certes sans l'espèce de détachement amusé du voyageur de passage ou le ton vengeur que je puis me permettre en parlant de mon enfance. Ces vieilles blessures que je rouvre maintenant étaient alors trop fraîches pour badiner. Dit sur un autre ton, tout est dans le manifeste : nous avons signalé au passage le « goupillon. »

Au diable le goupillon et la tuque !

Milles fois ils extorquèrent ce qu'ils donnèrent jadis.

Refus Global mentionne aussi les « soutanes restées les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale », la religion « Janséniste » prêchée par « toutes les congrégations de France et de Navarre, en mal de perpétuer en ces lieux bénis de la peur (c'est-le-commencement-de-la-sagesse !) le prestige et les bénéfices du catholicisme malmené en Europe », « l'autorité papale, mécanique, sans réplique », « la morale simiesque »... Borduas note encore que les voyages à Paris ne servaient bien souvent qu'« à parfaire une éducation sexuelle retardataire. » Même « les sempiternelles rengaines proposées au pays du Québec et dans tous les séminaires du globe » et les spéculations métaphysiques « des sommets du XII^e siècle » sont citées. Il n'est pas question de la langue française dans Refus Global, mais lorsque Borduas se verra reprocher son style dans le manifeste, il écrira l'année suivante, dans Projections libérantes :

Je tenterai cette troisième expérience d'écriture. Certes, on la trouvera maladroite comme si le français n'était plus bon qu'à de vains plaisirs littéraires ! Comme s'il lui était maintenant interdit d'exprimer l'espoir, la crainte, la certitude, l'amour et la réprobation la plus primaire ! La plus primaire ? Donnez-lui le sens qu'il vous plaira. Je n'envie ni ne regrette vos plaisirs trouvés aux ciselures adroites de formes vides d'émotion ; je n'envie ni ne regrette l'hypertrophie de votre mémoire ; je n'envie ni ne regrette ces jeux savants.

[19]

Refus donc de tout cela ! Mais comment parmi les hommes de sa génération, Borduas était-il arrivé à contester les valeurs de sa société, son idéologie dominante ? On trouve la réponse à cette question dans Projections libérantes, le deuxième texte publié dans le présent recueil. Il s'agit non plus d'un manifeste, mais d'un pamphlet autobiographique, où, au fil de son récit, Borduas démontre l'importance que les milieux scolaires fréquentés par lui eurent dans sa prise de conscience de la conjoncture sociale du Québec de son temps. L'école sera le lien à partir duquel Borduas étendra globalement son refus à toute la société. Borduas y décrit longuement les milieux scolaires qu'il a connus : l'école des Beaux-arts sous les administrations Fougerat et Maillard, les petites écoles du district centre, l'École du Plateau dans son bel isole-

ment au parc Lafontaine, la Commission des Écoles Catholiques de Montréal dispensant ses postes et ses petits salaires, organisant sans grande bonne volonté des cours de dessin à vue où l'on apprenait à dessiner des pommes et chapeaux avec une règle, un compas et une gomme à effacer, le collège André Grasset, où le grec, les bonnes mœurs, la spiritualité sentimentale des Bérulle, Olier et Condran étaient instillés goutte à goutte dans les âmes des jeunes de l'École du Meuble enfin, où Borduas trouvera son point d'attache. Tous ces milieux scolaires nous sont décrits comme des nids d'intrigues ou de sottises. Chacun y tirait sa ficelle, Charles Maillard d'un côté, Jean-Marie Gauvreau de l'autre. Borduas parle d'« écoles PRÉTEXTES : où parents et programmes ne sont considérés que sous l'angle égoïste du professeur, du directeur ». Les besoins de l'enfant, les désirs des parents n'avaient pas grand chose à voir en effet dans la poursuite de ces petites carrières. L'on se coupait la gorge et se poignardait dans le dos à coups de rapports confidentiels, de dénonciations et de patronage. Et pourquoi tout cela ? Pour occuper « fauteuil juché à la pointe de la pyramide sociale, dans l'air raréfié du fonctionnarisme provincial où il faisait bon demeurer à ne rien faire en toute sécurité jusqu'aux prochaines élections. Mais ce qui scandalisait encore plus Borduas, c'était ce qu'on avait fait des enfants, des élèves et des étudiants dans ce système.

... si je tente d'aller au fond du problème de notre enseignement, de son inefficacité à susciter des maîtres en tous [20] domaines, j'y vois la même déficience morale qui entache tout le comportement social. Notre enseignement est sans amour : il est intéressé à fabriquer des esclaves pour les détenteurs des pouvoirs économiques ; intéressé à rendre ces esclaves efficaces. Nous dépensons beaucoup d'énergie et des millions dans ce but, mais nous ne pouvons trouver présentement ni personne ni un sou pour exalter les dons individuels qui seuls permettent la maîtrise.

Bien plus, si vous prêchez le désintéressement, la générosité, l'amour, vous serez jugés dangereux (...)

Et l'on est sans remords, couvert par la Toute-puissance Divine, la très haute et très efficace protection du clergé. Le clergé qui lui non plus, ne désire pas d'homme pensant, agissant, jugeant, susceptible de critiquer, de crier ! Des esclaves ! Des esclaves à qui il est interdit dès le bas âge un comportement humain supérieur, par défense mortelle, éternelle, de toucher à tout ce qui est noble et courageux et dangereux. Des êtres crevant dans la crainte ; ne pouvant juger des hommes et des choses que d'après des valeurs nominales. Voilà ce qu'il nous faut, ce qu'il nous faut à tout prix ! ».

Ces « esclaves », il les avait vus devant lui, « RANGÉS, SILENCIEUX, INHUMANES », lors de son premier contact avec les élèves de l'École du meuble. « Ils attendent des directives précises, indiscutables, infaillibles. Ils sont disposés au plus complet reniement d'eux-mêmes pour acquérir un brin d'habileté, quelques recettes nouvelles à ajouter à un faux bagage pourtant lourd à porter. » *Refus Global* rédigé avant *Projections libérantes* mais marquant la fin du mouvement de pensée dont ce dernier pamphlet retraçait les étapes avait stigmatisé d'une phrase tout ce système.

... grands maîtres des méthodes obscurantistes nos maisons d'enseignement ont dès lors les moyens d'organiser en monopole le règne de la mémoire exploiteuse, de la raison immobile, de l'intention néfaste. » On dira : c'était surestimer la puissance de l'école ! Mais, il faut prendre conscience que l'école alors toute entière aux mains du clergé, était le grand [21] canal de transmission idéologique dans notre milieu. Certes les évêques pouvaient lancer des mandements et les curés nous rappeler à nos devoirs de dimanche en dimanche, mais c'était l'école qui transmettait la foi (le petit catéchisme), le bon parler français (la grammaire) et les préjugés raciaux et autres (l'histoire du Canada et l'histoire sainte).

Parallèlement à cette prise de conscience faite en milieu scolaire, Borduas avait subi une remarquable évolution comme peintre. Étant passé par l'École des beaux-arts et s'étant usé durant de longues années à enseigner « le dessin à vue » aux enfants de l'école primaire, il connaissait pour ainsi dire de l'intérieur l'académisme. Il lui avait donné naïvement sa foi dans les débuts, comme un petit paysan croit à l'école ou à son curé. Oui, il existait une science de l'art et il suffisait d'aller à l'école pour l'apprendre. Oui, la copie servile des plâtres grecs, le rendu fidèle des moindres reflets de projecteur sur la craie blanche, l'étude attentive du manuel d'anatomie du Docteur Paul Richer, les dégradés savants dans la reproduction des fleurs et des oiseaux constituaient des objectifs honorables, à poursuivre toute sa vie. Oui il existait une science de l'illusion et l'art n'était que l'imitation de la nature... Puis les doutes étaient venus s'insinuer dans ces belles certitudes. Ozias Leduc qui avait poussé le jeune Borduas à entrer aux Beaux-Arts fut le premier à miner la confiance de l'apprenti dans l'enseignement de ses maîtres. Maurice Denis, ensuite, dont Borduas suivit les cours à Paris, proposait en modèles Renoir, Gauguin, Cézanne, voire Matisse et Picasso au lieu de Léon Bonnat et d'Alphonse-Marie Mucha. Enfin les enfants eux-mêmes, sous ses yeux, faisaient des dessins d'autant plus merveilleux

qu'ils étaient moins dirigés... Alors ? Qui fallait-il croire ? Emmanuel Fougerat ? Charles Maillard ? L'enseignement des Beaux-Arts ? Ou fallait-il se laisser aller à suivre la voie indiquée par les rêveries symbolistes de Leduc, par la révolte des peintres de l'école de Paris, par la spontanéité des enfants ? C'est à ce moment que la découverte du surréalisme, « la grande découverte » comme il le dit dans *Projections libérantes*, vient changer toutes ces hésitations en certitude.

Au lieu de l'imitation servile des apparences extérieures de la nature, le surréalisme lui parut proposer l'invention spontanée d'un monde intérieur sans rapports immédiats avec elle. Au lieu de [22] l'habileté manuelle acquise à coups d'efforts et après un long et ennuyeux apprentissage, il recommandait l'écriture automatique, le premier jet sans idées préconçues, sans plan préalable, sans modèles sous les yeux et annonçait que l'ordre sortirait du chaos sans qu'on l'ait cherché. Si le surréalisme avait raison, il rendait ridicule les prétentions des maîtres de l'École des beaux-arts, avec leurs règles et leur compas. Non le dessin n'était pas une science. C'était une manie ou une passion. C'était le séismographe du rêve. Non la couleur ne servait pas à remplir les cases vides d'un dessin minutieusement exécuté. C'était la forme de l'émotion. Non l'art n'était pas une autre technique de l'illusion et du mensonge mais la connaissance, « l'exploration du DEDANS. »

En d'autres mots, l'expérience picturale de Borduas confirmait ce que son expérience professionnelle lui avait durement apprise. Il caractérise d'ailleurs des mêmes épithètes, l'académisme pictural et notre système d'enseignement d'alors. Voyez ses Commentaires sur des mots courants au mot « ACADÉMIQUE ». Après avoir reproduit la définition du Petit Larousse, il ajoute en « synonymes » :

... mort, froid, volontaire, systématique, rationnel, intentionnel, répétitif, double emploi, impersonnel, insensible, calculé etc., etc., etc., et zut ! faites un petit effort. »

Il fallait marquer comment l'expérience vécue de Borduas, enseignant, et de Borduas, peintre, l'avait préparé à poser le geste de rupture radicale que fut *Refus Global* en son temps. Mais, il faut aussi marquer en quoi le manifeste échappe en partie à la conjoncture historique qui l'a vu naître et acquiert du coup une sorte de permanence, voire même une actualité qu'on risque de perdre de vue à trop insister sur l'Histoire. *Refus Global* contestait une idéologie, mais il conteste aussi la nécessité de l'idéologie comme tel.

Les termes très généraux par lesquels il stigmatise l'idéologie de conservation s'applique aussi bien à toutes les idéologies qui l'ont suivie, en autant qu'une idéologie est toujours le fruit d'une élite de définisseurs de culture tentant d'imposer des vues au reste des hommes, par la persuasion et par la force, par le discours politique, les chantages du bon parler français ou autre, les lois et la [23] police. Refus Global contestait un système d'enseignement, mais il conteste aussi l'enseignement comme tel puisqu'il attend plus de la spontanéité de l'enfant que des recettes transmises par les maîtres à coup de baguettes et de devoirs à la maison. Refus Global contestait l'académisme naturaliste, figuratif et réaliste, mais il conteste toute forme d'art tentant à s'imposer par autre chose que sa propre puissance de révélation, fut-ce le déterminisme historique défini par les historiens d'art journalistes. Très explicitement, il propose l'anarchie comme l'exact équivalent de l'automatisme pictural, sur le plan politique. Autrement dit, le refus de Refus Global est global.

FRANÇOIS-MARC GAGNON

Université de Montréal

[25]

REFUS GLOBAL.
PROJECTIONS LIBÉRANTES

REFUS GLOBAL

Paul-Émile BORDUAS

Magdeleine ARBOUR, Marcel BARBEAU, Bruno CORMIER, Claude GAUVREAU, Pierre GAUVREAU, Muriel GUILBAULT, Marcelle FERRON-HAMELIN, Fernand LEDUC, Thérèse LEDUC, Jean-Paul MOUSSEAU, Maurice PERRON, Louise RENAUD, Françoise RIOPELLE, Jean-Paul RIOPELLE, Françoise SULLIVAN.

[Retour à la table des matières](#)

[26]

Couverture de l'édition originale de *Refus Global*, 1948.
Maquette de Jean-Paul Riopelle. (Éditions Mithra-Mythe)

[27]

Rejetons de modestes familles canadiennes françaises, ouvrières ou petites bourgeoises, de l'arrivée au pays à nos jours restées françaises et catholiques par résistance au vainqueur, par attachement arbitraire au passé, par plaisir et orgueil sentimental et autres nécessités.

Colonie précipitée dès 1760 dans les murs lisses de la peur, refuge habituel des vaincus ; là, une première fois abandonnée. L'élite reprend la mer ou se vend au plus fort. Elle ne manquera plus de le faire chaque fois qu'une occasion sera belle.

Un petit peuple serré de près aux soutanes restées les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale. Tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée pleine de risques et de dangers, éduqué sans mauvaise volonté, mais sans contrôle, dans le faux jugement des grands faits de l'histoire quand l'ignorance complète est impraticable.

Petit peuple issu d'une colonie janséniste, isolé, vaincu, sans défense contre l'invasion de toutes les congrégations de France et de Navarre, en mal de perpétuer [28] en ces lieux bénis de la peur (c'est-le-commencement-de-la-sagesse !) le prestige et les bénéfices du catholicisme malmené en Europe. Héritières de l'autorité papale, mécanique, sans réplique, grands maîtres des méthodes obscurantistes nos maisons d'enseignement ont dès lors les moyens d'organiser en monopole le règne de la mémoire exploiteuse, de la raison immobile, de l'intention néfaste.

Petit peuple qui malgré tout se multiplie dans la générosité de la chair sinon dans celle de l'esprit, au nord de l'immense Amérique au corps semillant de la jeunesse au cœur d'or, mais à la morale simiesque, envoûtée par le prestige annihilant du souvenir des chefs-d'œuvre d'Europe, dédaigneuse des authentiques créations de ses classes opprimées.

Notre destin sembla durement fixé.

Des révolutions, des guerres extérieures brisent cependant l'étanchéité du charme, l'efficacité du blocus spirituel.

Des perles incontrôlables suintent hors les murs.

Les luttes politiques deviennent âprement partisans. Le clergé contre tout espoir commet des imprudences.

Des révoltes suivent, quelques exécutions capitales succèdent. Passionnément les premières ruptures s'opèrent entre le clergé et quelques fidèles.

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

Les voyages à l'étranger se multiplient. Paris exerce toute l'attraction. Trop étendu dans le temps et dans l'espace, trop mobile pour nos âmes timorées, il n'est souvent que l'occasion d'une vacance employée à parfaire une éducation sexuelle retardataire et à acquérir, du fait d'un séjour [29] en France, l'autorité facile en vue de l'exploitation améliorée de la foule au retour. À bien peu d'exceptions près, nos médecins, par exemple, (qu'ils aient ou non voyagé) adoptent une conduite scandaleuse (il-faut-bien-n'est-ce-pas-payer ces-longues-années-d'études !).

Des œuvres révolutionnaires, quand par hasard elles tombent sous la main, paraissent les fruits amers d'un groupe d'excentriques. L'activité académique a un autre prestige à notre manque de jugement.

Ces voyages sont aussi dans le nombre l'exceptionnelle occasion d'un réveil. L'inviable s'infiltré partout. Les lectures défendues se répandent. Elles apportent un peu de baume et d'espoir.

Des consciences s'éclairent au contact vivifiant des poètes maudits : ces hommes qui, sans être des monstres, osent exprimer haut et net ce que les plus malheureux d'entre nous étouffent tout bas dans la honte de soi et la terreur d'être engloutis vivants. Un peu de lumière se fait à l'exemple de ces hommes qui acceptent les premiers les inquiétudes présentes, si douloureuses, si filles perdues. Les réponses qu'ils apportent ont une autre valeur de trouble, de précision, de fraîcheur que les sempiternelles rengaines proposées au pays du Québec et dans tous les séminaires du globe.

Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes.

Des vertiges nous prennent à la tombée des oripeaux d'horizons naguère surchargés. La honte du servage sans espoir fait place à la fierté d'une liberté possible à conquérir de haute lutte.

Au diable le goupillon et la tuque ! Mille fois ils extorquèrent ce qu'ils donnèrent jadis.

Par delà le christianisme nous touchons la brûlante fraternité humaine dont il est devenu la porte fermée.

[30]

Le règne de la peur multiforme est terminé.

Dans le fol espoir d'en effacer le souvenir je les énumère :

peur des préjugés - peur de l'opinion publique - des persécutions - de la réprobation générale
peur d'être seul sans Dieu et la société qui isole très infailliblement
peur de soi - de son frère - de la pauvreté
peur de l'ordre établi - de la ridicule justice
peur des relations neuves
peur du surrationnel
peur des nécessités
peur des écluses grandes ouvertes sur la foi en l'homme - en la société future
peur de toutes les formes susceptibles de déclencher un amour transformant
peur bleue - peur rouge - peur blanche : maillons de notre chaîne.

Du règne de la peur soustrayante nous passons à celui de l'angoisse.

Il aurait fallu être d'airain pour rester indifférents à la douleur des partis pris de gaieté feinte, des réflexes psychologiques des plus cruelles extravagances : maillet de cellophane du poignant désespoir présent (comment ne pas crier à la lecture de la nouvelle de cette horrible collection d'abat-jour faits de tatouages prélevés sur de malheureux captifs à la demande d'une femme élégante ; ne pas gémir à l'énoncé interminable des supplices des camps de concentration ; ne pas avoir froid aux os à la description des cachots espagnols, des représailles injustifiables, des vengeances à froid). Comment ne pas frémir devant la cruelle lucidité de la science.

[31]

À ce règne de l'angoisse toute puissante succède celui de la nausée.

Nous avons été écœurés devant l'apparente inaptitude de l'homme à corriger les maux. Devant l'inutilité de nos efforts, devant la vanité de nos espoirs passés.

Depuis des siècles les généreux objets de l'activité poétique sont voués à l'échec fatal sur le plan social, rejetés violemment des cadres de la société avec tentative ensuite d'utilisation dans le gauchissement irrévocable de l'intégration, de la fausse assimilation.

Depuis des siècles les splendides révolutions aux seins regorgeant de sève sont écrasées à mort après un court moment d'espoir délirant, dans le glissement à peine interrompu de l'irréversible descente :

les révolutions françaises

la révolution russe

la révolution espagnole

avortées dans une mêlée internationale, malgré les vœux impuissants de tant d'âmes simples du monde.

Là encore, la fatalité fut plus forte que la générosité.

Ne pas avoir la nausée devant les récompenses accordées aux grossières cruautés, aux menteurs., aux faussaires, aux fabricants d'objets mort-nés, aux affineurs, aux intéressés à plat, aux calculateurs, aux faux guides de l'humanité, aux empoisonneurs des sources vives.

Ne pas avoir la nausée devant notre propre lâcheté, notre impuissance, notre fragilité, notre incompréhension.

Devant les désastres de nos amours... En face de la constante préférence accordée aux chères illusions contre les mystères objectifs.

[32]

Où est le secret de cette efficacité de malheur imposée à l'homme et par l'homme seul, sinon dans notre acharnement à défendre la civilisation qui préside aux destinées des nations dominantes.

Les États-Unis, la Russie, l'Angleterre, la France, l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne : héritières à la dent pointue d'un seul décalogue, d'un même évangile.

La religion du Christ a dominé l'univers. Voyez ce qu'on en a fait : des fois sœurs sont passées à des exploitations sœurette.

Supprimez les forces précises de la concurrence des matières premières, du prestige, de l'autorité et elles seront parfaitement d'accord. Donnez la suprématie à qui vous voudrez, le complet contrôle de la terre à qui il vous plaira, et vous aurez les mêmes résultats fonciers, sinon avec les mêmes arrangements des détails.

Toutes sont au terme de la civilisation chrétienne.

La prochaine guerre mondiale en verra l'effondrement dans la suppression des possibilités de concurrence internationale.

Son état cadavérique frappera les yeux encore fermés.

La décomposition commencée au XIV^e siècle donnera la nausée aux moins sensibles.

Son exécrable exploitation, maintenue tant de siècles dans l'efficacité au prix des qualités les plus précieuses de la vie, se révélera enfin à la multitude de ses victimes : dociles esclaves d'autant plus acharnés à la défendre qu'ils étaient plus misérables.

L'écartèlement aura une fin.

[33]

La décadence chrétienne aura entraîné dans sa chute tous les peuples, toutes les classes qu'elle aura touchées, dans l'ordre de la première à la dernière, de haut en bas.

Elle atteindra dans la honte l'équivalence renversée des sommets du XIII^e.

Au XIII^e siècle, les limites permises à l'évolution de la formation morale des relations englobantes du début atteintes, l'intuition cède la première place à la raison. Graduellement l'acte de foi fait place à l'acte calculé. L'exploitation commence au sein de la religion par l'utilisation intéressée des sentiments existants, immobilisés ; par l'étude rationnelle des textes glorieux au profit du maintien de la suprématie obtenue spontanément.

L'exploitation rationnelle s'étend lentement à toutes les activités sociales : un rendement maximum est exigé.

La foi se réfugie au cœur de la foule, devient l'ultime espoir d'une revanche, l'ultime compensation. Mais là aussi, les espoirs s'émoussent.

En haut lieu, les mathématiques succèdent aux spéculations métaphysiques devenues vaines.

L'esprit d'observation succède à celui de transfiguration.

La méthode introduit les progrès imminents dans le limité. La décadence se fait aimable et nécessaire : elle favorise la naissance de nos souples machines au déplacement vertigineux, elle permet de passer la camisole de force à nos rivières tumultueuses en attendant la désintégration à volonté de la planète. Nos instruments scientifiques nous donnent d'extraordinaires moyens d'investigation, de contrôle des trop petits, trop rapides, trop vibrants, trop lents ou trop grands pour nous. Notre raison permet l'envahissement du monde, mais d'un monde où nous avons perdu notre unité.

[34]

L'écartèlement entre les puissances psychiques et les puissances raisonnantes est près du paroxysme.

Les progrès matériels, réservés aux classes possédantes, méthodiquement freinés, ont permis l'évolution politique avec l'aide des pouvoirs religieux (sans eux ensuite) mais sans renouveler les fondements de notre sensibilité, de notre subconscient, sans permettre la pleine évolution émotive de la foule qui seule aurait pu nous sortir de la profonde ornière chrétienne.

La société née dans la foi périra par l'arme de la raison : l'INTENTION.

La régression fatale de la puissance morale collective en puissance strictement individuelle et sentimentale, a tissé la doublure de l'écran déjà prestidigieux du savoir abstrait sous laquelle la société se dissimule pour dévorer à l'aise les fruits de ses forfaits.

Les deux dernières guerres furent nécessaires à la réalisation de cet état absurde. L'épouvante de la troisième sera décisive. L'heure H du sacrifice total nous frôle.

Déjà les rats européens tentent un pont de fuite éperdue sur l'Atlantique. Les événements déferleront sur les voraces, les repus, les luxueux, les calmes, les aveugles, les sourds.

Ils seront culbutés sans merci.

Un nouvel espoir collectif naîtra.

Déjà il exige l'ardeur des lucidités exceptionnelles, l'union anonyme dans la foi retrouvée en l'avenir, en la collectivité future.

Le magique butin magiquement conquis à l'inconnu attend à pied d'œuvre. Il fut rassemblé par tous les vrais [35] poètes. Son pouvoir transformant se mesure à la violence exercée contre lui, à sa résistance ensuite aux tentatives d'utilisation (après plus de deux siècles, Sade reste introuvable en librairie ; Isidore Ducasse, depuis plus d'un siècle qu'il est mort, de révolutions, de carnages malgré l'habitude du cloaque actuel reste trop viril pour les molles consciences contemporaines).

Tous les objets du trésor se révèlent inviolables par notre société. Ils demeurent l'incorrupible réserve sensible de demain. Ils furent ordonnés spontanément hors et contre la civilisation. Ils attendent pour devenir actifs (sur le plan social) le dégagement des nécessités actuelles.

D'ici là notre devoir est simple.

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement. Refus de se taire - faites de nous ce qu'il vous plaira mais vous devez nous entendre - refus de la gloire, des honneurs (le premier consenti) : stigmates de la nuisance, de l'inconscience, de la servilité. Refus de servir, d'être utilisables pour de telles fins. Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. À bas toutes deux, au second rang !

PLACE À LA MAGIE ! PLACE AUX MYSTÈRES OBJECTIFS !

PLACE À L'AMOUR !

PLACE AUX NÉCESSITÉS !

Au refus global nous opposons la responsabilité entière.

[36]

L'action intéressée reste attachée à son auteur, elle est mort-née.

Les actes passionnels nous fuient en raison de leur propre dynamisme.

Nous prenons allègrement l'entière responsabilité de demain. L'effort rationnel, une fois retourné en arrière, il lui revient de dégager le présent des limbes du passé.

Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement le futur.

Le passé dut être accepté avec la naissance, il ne saurait être sacré. Nous sommes toujours quittes envers lui.

Il est naïf et malsain de considérer les hommes et les choses de l'histoire dans l'angle amplificateur de la renommée qui leur prête des qualités inaccessibles à l'homme présent. Certes, ces qualités sont hors d'atteinte aux habiles singeries académiques, mais elles le sont automatiquement chaque fois qu'un homme obéit aux nécessités profondes de son être ; chaque fois qu'un homme consent à être un homme neuf dans un temps nouveau. Définition de tout homme, de tout temps.

Finis l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé.

Il suffit de dégager d'hier les nécessités d'aujourd'hui. Au meilleur demain ne sera que la conséquence imprévisible du présent.

Nous n'avons pas à nous en soucier avant qu'il ne soit.

★ ★ ★

[37]

RÈGLEMENT FINAL DES COMPTES

Les forces organisées de la société nous reprochent notre ardeur à l'ouvrage, le débordement de nos inquiétudes, nos excès comme une insulte à leur mollesse, à leur quiétude, à leur bon goût pour ce qui est de la vie (généreuse, pleine d'espoir et d'amour par habitude perdue).

Les amis du régime nous soupçonnent de favoriser la « Révolution ». Les amis de la « Révolution » de n'être que des révoltés : « ... nous protestons contre ce qui est, mais dans l'unique désir de le transformer, non de le changer. »

Si délicatement dit que ce soit, nous croyons comprendre.

Il s'agit de classe.

On nous prête l'intention naïve de vouloir « transformer » la société en remplaçant les hommes au pouvoir par d'autres semblables. Alors, pourquoi pas eux, évidemment !

Mais c'est qu'eux ne sont pas de la même classe ! Comme si changement de classe impliquait changement de civilisation, changement de désirs, changement d'espoir !

Ils se dévouent à salaire fixe, plus un boni de vie chère, à l'organisation du prolétariat ; ils ont mille fois raison. L'ennui est qu'une fois la victoire bien assise, en plus des petits salaires actuels, ils exigeront sur le dos du même prolétariat, toujours, et toujours de la même manière, un [38] règlement de frais supplémentaires et un renouvellement à long terme, sans discussion possible.

Nous reconnaissons quand même qu'ils sont dans la lignée historique. Le salut ne pourra venir qu'après le plus grand excès de l'exploitation.

Ils seront cet excès.

Ils le seront en toute fatalité sans qu'il y ait besoin de quiconque en particulier. La ripaille sera plantureuse. D'avance nous en avons refusé le partage.

Voilà notre « abstention coupable ».

À vous la curée rationnellement ordonnée (comme tout ce qui est au sein affectueux de la décadence) ; à nous l'imprévisible passion ; à nous le risque total dans le refus global.

(Il est hors de volonté que les classes sociales se soient succédées au gouvernement des peuples sans pouvoir autre chose que poursuivre l'irrévocable décadence. Hors de volonté que notre connaissance historique nous assure que seul un complet épanouissement de nos facultés d'abord, et, ensuite, un parfait renouvellement des sources émotives puissent nous sortir de l'impasse et nous mettre dans la voie d'une civilisation impatiente de naître.)

Tous, gens en place, aspirants en place, veulent bien nous gâter, si seulement nous consentions à ménager leurs possibilités de gauchissement par un dosage savant de nos activités.

La fortune est à nous si nous rabattons nos visières, bouchons nos oreilles, remontons nos bottes et hardiment frayons dans le tas, à gauche, à droite.

Nous préférons être cyniques spontanément, sans malice.

[39]

Des gens aimables sourient au peu de succès monétaire de nos expositions collectives. Ils ont ainsi la charmante impression d'être les premiers à découvrir leur petite valeur marchande.

Si nous tenons exposition sur exposition, ce n'est pas dans l'espoir naïf de faire fortune. Nous savons ceux qui possèdent aux antipodes d'où nous sommes. Ils ne sauraient impunément risquer ces contacts incendiaires.

Dans le passé, des malentendus involontaires ont permis seuls de telles ventes.

Nous croyons ce texte de nature à dissiper tous ceux de l'avenir.

Si nos activités se font pressantes, c'est que nous ressentons violemment l'urgent besoin de l'union.

Là, le succès éclate !

Hier, nous étions seuls et indécis.

Aujourd'hui un groupe existe aux ramifications profondes et courageuses ; déjà elles débordent les frontières.

Un magnifique devoir nous incombe aussi : conserver le précieux trésor, qui nous échoit. Lui aussi est dans la lignée de l'histoire.

Objets tangibles, ils requièrent une relation constamment renouvelée, confrontée, remise en question. Relation impalpable, exigeante qui demande les forces vives de l'action.

Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir. Il ne peut être transmis que TRANSFORMÉ, sans quoi c'est le gauchissement.

Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous.

[40]

Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.

D'ici là sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux-être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération.

Paul-Émile BORDUAS

Magdeleine ARBOUR, Marcel BARBEAU, Bruno CORMIER, Claude GAUVREAU, Pierre GAUVREAU, Muriel GUILBAULT, Marcelle FERRON-HAMELIN, Fernand LEDUC, Thérèse LEDUC, Jean-Paul MOUSSEAU, Maurice PERRON, Louise RENAUD, Françoise RIOPELLE, Jean-Paul RIOPELLE, Françoise SULLIVAN.

[41]

REFUS GLOBAL.
PROJECTIONS LIBÉRANTES

PROJECTIONS LIBÉRANTES

Paul-Émile BORDUAS

Saint-Hilaire, février 1949.

[Retour à la table des matières](#)

[42]

Paul-Émile BORDUAS

PROJECTIONS LIBÉRANTES

MITHRA-MYTHE ÉDITEUR

Couverture de l'édition originale de *Projections libérantes*, 1951.
(Éditions Mythra-Mythe)

[43]

Un sursis est accordé à la misère noire prochaine.

Un sursis de six mois, d'un an peut-être, si nous sommes bien sages !

Ce congé tentateur me hante. Il répond à un vieil écho : ENFIN LIBRE DE PEINDRE.

Comme d'autres espoirs, de joie longtemps caressée d'avance, le moment vient-il par hasard, provisoire, accidentel, que je le reconnais à peine et passe outre dédaigneux.

Une exigence plus ancienne profonde, familière et tyrannique, me laisse entrevoir pour plus tard - toujours plus tard - à la condition de la pire sévérité, dans l'acceptation du sacrifice de tout ce que je juge secondaire, les joies indéfinies d'un accord parfait du social et du particulier.

Cet espoir d'un dynamisme irrésistible sans cesse m'entraîne au tourbillon des périlleuses aventures spirituelles. Il sait faire miroiter, à mes yeux éblouis, les certitudes trompeuses - toujours retardées - d'un amour désormais [44] parfait dans une connaissance complète, d'un embrassement sans voile avec la réalité présente par l'assimilation du passé.

Mais je sais aussi, comme distraitement, que ce comportement justifie à lui seul le présent. Qu'importe l'ÉTERNEL, le CIEL et l'ENFER, puisqu'il permet à lui seul l'intensive culture des talents individuels ; puisqu'il permet à lui seul la moisson plantureuse d'œuvres brûlantes d'hommes passionnément se libérant ; puisque seul il permet l'entière réalisation du présent - du présent viable que dans cette ligne de

force ; puisque seul ce comportement assurera la rectitude de demain, par la plénitude d'aujourd'hui.

L'autre comportement le fini, le limité dans le but immédiat, l'infâme, malgré l'assurance depuis longtemps sans force de l'éternel, du ciel et de l'enfer, est assésant. Les dons les plus précieux meurent sur place sans même manifester leur présence. Il permet aussi à des voraces une odieuse passion égoïste destructrice des joies de vivre. Il avantage les malhonnêtes, les fourbes, les hypocrites dans la lutte pour la puissance, en leur permettant les déguisements profitables de la bienfaisance, de la servilité. Il leur permet d'adopter, devant la foule, l'attitude de défenseurs d'abstractions détachées de tout geste, de tout objet : abstractions à tout jamais sans représailles contre leurs forfaits. Ces individus sont dès lors invulnérables sous le couvert de Dieu, de la Vérité, de la Justice, de la Charité.

Encore une fois j'obéirai aux nécessités premières de mon être : nécessités ennemies des intérêts immédiats et grossiers. Je tenterai cette troisième expérience d'écriture. Certes, on la trouvera maladroite comme si le français n'était plus bon qu'à de vains plaisirs littéraires ! Comme s'il lui était maintenant interdit d'exprimer l'espoir, la crainte, la certitude, l'amour et la réprobation la plus primaire ! [45] La plus primaire ? Donnez-lui le sens qu'il vous plaira. Je n'envie ni ne regrette vos plaisirs trouvés aux ciselures adroites de formes vides d'émoi ; je n'envie ni ne regrette l'hypertrophie de votre mémoire ; je n'envie ni ne regrette ces jeux savants.

Je tenterai cette troisième expérience d'écriture ; quoique je sache ce qu'il en coûte, j'ignore encore ce que ça peut donner.

Des positions réputées inattaquables devront subir l'assaut. Non pas que les réponses de la coalition des forces AVEUGLES - INTÉRESSÉES, qui défend ces positions, soient inconnues ou profitables. Aux questions dangereuses elle applique le bâillon. Au besoin elle interdit au questionneur la possibilité d'exercer une fonction sociale sur laquelle une famille pouvait compter pour sa subsistance.

Ce sont les seules réponses apparentes à de tels actes.

Les autres réponses demeurent cachées. Ceux à qui ces risques pris sont nécessaires se taisent : avarés de leur surprise, de leur émoi. Je ne m'en plains pas. La vigueur d'une œuvre, sa « prudence », se mesure à la hauteur des obstacles affrontés, des difficultés vaincues. Je suis d'accord avec ces conditions ; d'avance je les accepte. C'est sans mérite d'ailleurs, à mon sujet je suis sans crainte et sans repro-

che. La mort m'attend oublieuse et sereine, à la limite de la peine ou au terme de la joie...

L'avenir prochain de Janine, de Renée, de Paulo, me cause plus de tourments : impuissant à orienter même une fraction de mon temps vers des activités strictement lucratives.

Nous n'y pouvons rien quelques-uns.

[46]

Ensemble nous entreprendrons cette extravagance de vivre sous la dictée d'une conscience aiguisée, dans la franche honnêteté... et nous verrons bien ! Le pire ne saurait être qu'une catastrophe, ça vaudrait encore mieux qu'une fausse réussite.

Que les exploiters des désirs actuels de la foule ne clament pas trop haut leur état privilégié. Les brillantes apparences acquises à la faveur de l'inconscience ou de la malhonnêteté sont sans espoir. Seules les exigences extrêmes justifient et le présent et l'avenir.

Une foi inaltérable me confirme en la victoire finale. Elle combat toutes les angoisses. C'est le cœur ferme que j'enfonce dans l'obscurité. Il faudra vaincre les turpitudes et obéir aux fières nécessités, ou ne plus vivre. L'essentiel assuré selon les exigences de la conscience, le reste devra venir par surcroît. Il y a assez d'hommes aux certitudes identiques pour que, une fois les contacts réalisés par-dessus les frontières, le volume des échanges s'établisse suffisant aux besoins de tous les jours. La preuve en sera tentée, non mathématiquement, ou par un beau développement rationnel, mais spontanément comme la vie et dans la vie.

Les longs raisonnements me laissent émerveillé de leurs ingéniosités, de leurs rigueurs parfois ; mais font oublier, en cours de route, l'objet qu'ils désiraient mieux faire connaître. Cette méthode est épatante pour nous distraire des contacts douloureux. Elle nous permet d'entrevoir des sujets si éloignés du point de départ qu'ils en sont inoffensifs. Aux raisonnements, mon intelligence préfère les projections plus immédiates, plus convaincantes ; je les crois douées d'un pouvoir suffisant pour entraîner des transformations inattendues et profondes.

Au seuil de cette phase neuve où les habitudes anciennes seront vaines, à l'orée de la forêt vierge des possibilités [47] cependant entrevues, je dois projeter sur l'écran lumineux une large tranche de mes activités passées demeurées dans la pé-

nombre d'une action ininterrompue. Le geste arbitraire d'un ministre, en brisant une carrière, aura créé, je crois, le recul suffisant à la prise de conscience du travail accompli.

Remontons à la fin de septembre 1927.

Le jeune homme, que je suis alors, se rend à l'École des Beaux-Arts, qu'il connaît depuis le jour de son ouverture au public par Emmanuel Fougerat en novembre 1923, pour y saluer camarades et professeurs qu'il n'a pas revus des vacances, et s'inscrire aux épreuves du premier diplôme promis pour l'année scolaire qui s'avance.

Sur le palier du monumental escalier de marbre et de bronze, aux pieds de la Diane de plâtre noir, le concierge l'avertit que monsieur Miller désire le voir à l'École du Plateau. Le jeune homme ignore tout de monsieur Miller, de l'École du Plateau. Aux sollicitations, le concierge monsieur Carrière oppose une douce mais ferme résistance. Le lieu indiqué est près, le jeune homme s'y rend le cœur troublé d'un espoir vague et d'une crainte imprécise, injustifiable. Là, il rencontre monsieur Miller et apprend qu'il est reçu par le directeur du district centre de la Commission des Écoles Catholiques de Montréal. Un engagement attend sa signature à titre de professeur de dessin ; conditions - demi-temps, salaire annuel \$750.

L'année précédente, le directeur de l'École des Beaux-Arts, monsieur Charles Maillard, avait fait miroiter aux futurs finissants un salaire double pour le même emploi, et entretenait inconsidérément en eux l'impression que dès l'année suivante ils entreraient tous à la Commission scolaire. Comme s'il y eut autant de places vacantes qu'ils étaient d'élèves.

[48]

Certes, j'étais surpris de la facilité avec laquelle on pouvait devenir professeur ! n'ayant jamais pensé que cela put être aussi simple. Cependant je compare les deux salaires. Déçu, je fais la moue et assure monsieur Miller qu'on m'avait fait croire à la possibilité du double. Qu'il vaudrait peut-être mieux voir Maillard avant d'accepter ces conditions. Monsieur Miller rétorque : « Monsieur Maillard n'a rien à faire à ça. Ce salaire est statutaire... D'ailleurs Maillard est à Québec, et je ne peux plus attendre ; il y a près de trois semaines déjà que les cours sont commencés. C'est à prendre ou à laisser. Si cette place ne fait pas votre affaire, je connais vingt-cinq dessinateurs qui seraient heureux de l'accepter sur le champ. » Sans plus marchan-

der, le jeune homme que je suis signe le contrat qui le lie. Il était le premier élève des cours réguliers des Beaux-Arts à entrer à la Commission scolaire.

Mi-heureux, mi-inquiet, il apprend au téléphone la nouvelle à son vieil ami de Saint-Hilaire, monsieur Ozias Leduc, et retourne rue Saint-Urbain.

Là, il interroge de nouveau monsieur Carrière. Devant le geste accompli, le concierge dévoile quelques-unes des circonstances du choix de monsieur Miller : celui-ci a connu le père du jeune homme, il est du même village et du même âge, ils se sont cependant rarement revus depuis leur jeunesse ; monsieur Miller fréquente régulièrement l'École des Beaux-Arts ; il a suivi, à l'insu du jeune homme, son travail d'élève ; enfin il est le beau-frère du concierge, ce qui semble éclairer davantage toute l'histoire.

L'aubaine apparaît plus généreuse, la déception pécuniaire disparaît et c'est au comble de la joie que je rencontre, dans le grand escalier, stupidement prétentieux, monsieur Félix. La conversation sitôt engagée, je lui fais part de la bonne nouvelle, imprévisiblement monsieur Félix [49] répond : « Ha !! ? ! ? », tourne les talons et remonte l'escalier. Sidéré, le jeune homme que je suis esquisse sur place une grimace interrogative...

Il dut attendre le retour du patron de Québec pour avoir l'explication de ce « Ha » étrange ; elle n'était pas moins surprenante que le reste. Car, à sa stupéfaction, Maillard tente de lui faire croire qu'il a malhonnêtement, en faisant jouer des ficelles politiques (pensez donc ! même l'expression en était inconnue dans ma famille) pris la place réservée à son meilleur ami, Léopold. (Si je ne le nomme pas plus clairement, c'est qu'il est sans arme et que l'on pourrait encore lui nuire ; c'est aussi parce qu'il n'est pas responsable, d'aucune manière, de cette complication.) Le jeune homme eut beau se débattre avec passion, rien n'y fit. La version était bonne à des fins qu'il ignore encore ; elle se répandit rapidement dans l'école.

Monsieur Charpentier, deuxième acolyte de Maillard (Félix était à droite, l'autre à gauche), chuchotait le soir à mes camarades que j'avais joué un tour de « cochon » à Léopold et que sans cela Maillard aurait pu tous les placer à la Commission !

Le jeune homme que j'étais retourne à l'École du Plateau et offre de démissionner. Monsieur Miller le dissuade en l'assurant que d'aucune façon la place n'irait à son ami. Sa décision est définitive là-dessus. Cet entêtement laisse le jeune homme perplexe et le mieux qu'il trouve est encore de dire à Léopold ce qu'il sait de l'affai-

re. Son ami n'a pas, lui, de version officielle à soutenir. L'explication est simple et cordiale. L'année se passe tant bien que mal. Les épreuves du diplôme accomplies, le jeune homme que je cesserai d'être ne remettra plus les pieds dans la boîte au bel escalier, sauf une fois, en 1932 peut-être, sur l'invitation d'aller recevoir son diplôme de la main du Secrétaire de la Province, l'honorable Athanase David.

[50]

Cette soirée est gravée dans ma mémoire : le directeur nous traita tous comme si nous eussions été des intrus. Les discours du ministre, du directeur, me montrèrent le chemin que déjà j'avais parcouru. Le lendemain, à monseigneur Maurault qui m'avait conseillé d'être « bon prince » et d'aller recevoir mon diplôme, aux questions qu'il me pose sur la soirée de la veille, je fais part des erreurs philosophiques graves exprimées dans ces discours. Monseigneur m'assure, toujours conciliant, que cela se corrigera avec le temps ; mais, sur le champ, je réalise que monseigneur n'y sera jamais pour rien : mon sentiment de solitude s'accroît d'autant. Je sais d'ores et déjà que je ne devrai plus compter que sur moi-même et en une Providence de plus en plus lointaine !

Dans ma hâte d'en finir avec l'École des Beaux-Arts, je vous ai entraînés un peu loin, il faut revenir à la Commission scolaire.

Parfaitement ignorant, bien intentionné et discipliné ; d'ailleurs plein d'ardeur : le succès ne devait pas se faire attendre. Messieurs Mondoux et Lanthier, à qui je conserve un reconnaissant souvenir, furent les artisans de ce succès officiel éclatant ; le seul de son espèce que j'ai eu dans toute ma carrière d'enseignement.

Sur la foi des rapports réglementaires de mes deux bienveillants principaux, je suis, à mon insu encore une fois, bombardé dès 1928 - après neuf mois d'expérience - professeur à l'École du Plateau ! Je remplace monsieur Jean-Baptiste Lagacé promu au rang d'inspecteur du dessin.

C'est le plus haut poste de professeur que la Commission puisse m'offrir. J'ai vingt-deux ans. Un tel départ promettait une carrière enviable. Je frémis en pensant à ce qui serait advenu si, une semaine plus tard, je n'eus pas trouvé le courage de donner ma démission : ou, si vous [51] aimez mieux, j'eus le courage d'affronter victorieusement un impératif catégorique.

Nous sommes en octobre 1928. Une loi spéciale vient d'être votée. Elle transforme, de fond en comble, l'administration de nos écoles en la centralisant. Monsieur Victor Doré devient de par la loi « la cheville ouvrière » de la Commission. L'expression eut un gros succès ; elle faisait neuf, démocratique, serviable, sans faire bouche-trou. Monsieur Manning fut nommé directeur des études. J'ignore ce que monsieur Miller devenait dans les nouveaux rouages. Maillard, à titre de directeur de l'École des Beaux-Arts, devenait automatiquement commissaire. Monsieur Lagacé, comme déjà dit, se voyait attribuer le poste d'inspecteur du dessin, depuis de nombreuses années vacant ; et j'avais l'honneur de le remplacer au Plateau.

Le présent était rose : mon salaire augmenté, mes heures de cours doublées ; car je gardais les deux écoles de l'année dernière. J'étais au faite de la satisfaction tout juste tempérée par la crainte d'être inférieur à la fortune !

Je prends charge de mes nouvelles classes ; ça marche à merveille environ une semaine. Et là coup de théâtre ! J'entre dans une classe du Plateau pour y donner mon deuxième cours. Le titulaire m'avertit que le professeur de dessin vient justement d'en sortir et il me demande, à moi, ce que ça veut dire. Je lui demande à mon tour s'il n'a pas la berlue. Devant son assurance je capitule. Désespéré, n'y comprenant rien, je vais frapper à la porte de monsieur Manning qui me reçoit en disant : « Justement je voulais vous voir. Je suis navré mais vous devrez retourner aux conditions de l'année dernière : demi-temps, écoles Montcalm et Champlain ». - « Je ne fais plus l'affaire au Plateau » lui demandé-je. - « Mais non, bien au contraire ! » m'assure-t-il, et il m'explique que, sous la pression exercée par Maillard sur ses nouveaux collègues les commissaires, [52] il a dû, lui, après coup, engager à ma place mon ami Léopold. Je lui exprime l'opinion que c'était une mauvaise raison ; cependant j'eus été incapable de lui expliquer pourquoi... Il répond : « Je regrette » ; et moi : - « Je verrai ». Mais c'était tout vu. Il m'était peut-être encore plus impossible à cet âge qu'aujourd'hui d'accepter un tel comportement. Sans demander conseil à qui que ce soit, je reviens chez mon père, monte à ma chambre et d'une traite écris une lettre de démission à la Commission des Écoles Catholiques de Montréal.

Ainsi se termine ma première expérience avec une grande administration. Les cours, les élèves, furent peu importants dans cette aventure. J'acquis par la suite la conviction qu'ils étaient tout juste bons à servir de prétextes à un avancement social du professeur désireux de réussir dans la vie. (Je connus de ces écoles PRÉTEXTES : où parents et programme ne sont considérés que sous l'angle égoïste du pro-

fesseur, du directeur). Dieu soit loué, un orgueil insensé m'obligea d'en sortir : pour quelque temps !

La voie vers les honneurs académiques m'était, de par nature, impossible. Sur cette route fleurie pour aller et loin et longtemps il faut savoir composer. Un autre chemin s'ouvrait où l'intégrité mènerait, non plus aux dehors brillants des choses, mais à l'objet même. Dès l'instant de cette démission toute carrière officielle devenait interdite. Jamais je n'en ai été aussi convaincu que ce soir.

La lettre écrite, j'allai retrouver mon cher monsieur Leduc. Sa haute intelligence, son entière approbation du geste irrémédiablement téméraire, fut plus précieuse que tout ce que je venais de perdre volontairement.

Quelque temps après, je partis pour Paris. En janvier 1929, j'appris que la Commission avait mis mon ami à la porte. Il avait enseigné d'octobre à décembre. Cher lui, n'importe qui aurait pu lui prédire cette fin. Aucun génie [53] n'aurait résisté à de semblables conditions d'admission forcée dans un corps administratif aussi énergiquement unifié et qui en plus exigeait des qualités autres que les siennes. L'odieuse incompréhension de Maillard fut la cause du mal qu'il en éprouva.

À la suite de cette triste nouvelle, je songeai cinq minutes que, si je n'eus pas donné ma démission, j'aurais repris une seconde fois la place vacante et que l'avenir eut été assuré au lieu d'être étudiant à Paris... et je n'y pensai plus.

De 1928 à 1932, je découvre Boston, New-York, Paris, l'Alsace, la Lorraine, la Bretagne ; Renoir, quelle merveille et quelle leçon ! Pascin.

Lentement je remonte vers les premières certitudes de mon enfance, sans savoir où je vais.

Je découvre les plaisirs d'amour : Lulu et cie ; Saint-Jean-de-la-Croix, autre merveille.

En contrepoids, de 1930 à 1932, tentative sociale infructueuse. Mes activités secondaires, dirigées depuis plusieurs années dans le but lucratif d'embellir nos églises, se butèrent à une fin de non-recevoir violente de la part du clergé et des architectes. Je leur rends grâce ! Sans cet échec, il est probable que l'état actuel de la société ne se serait pas montré dans sa nudité. Cet espoir me masquait aussi mes seules possibilités.

Dans un grand dénuement, sans amis pour suivre ma pensée et parier des formes d'art que j'aime, cherchant les raisons de l'impossible adaptation aux cadres de la société, les découvertes se poursuivent : le fauvisme, le cubisme, le surréalisme.

Les dessins d'enfants (mes élèves de l'Externat Classique, collège André-Grasset, et de la Commission scolaire, [54] où je suis retourné au bas de l'échelle, cette fois, sans succès officiel, en lutte contre les méthodes en cours) sont les seules confirmations que la route poursuivie mènera un jour à la victoire : fut-elle cent ans après ma mort.

Tout le reste se présente comme des chimères, des illusions, de fols espoirs irréalisables.

Le travail à l'atelier est éreintant. Sur dix ans d'un labeur acharné, dix toiles à peine méritent grâce. Je les reconnais comme des accidents 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. Cependant une assurance quasi irraisonnable me soutient qu'un jour le travail sera plus transparent, moins pénible.

Les enfants que je ne quitte plus de vue m'ouvrent toute large la porte du surréalisme, de l'écriture automatique. La plus parfaite condition de l'acte de peindre m'était enfin dévoilée. J'avais fait l'accord avec mon premier sentiment de l'art que j'exprimais alors à peu près comme ceci : « l'art source intarissable qui coule sans entrave de l'homme ». La confusion de cette définition d'enfant que je rappelle quand même pour son opposition à toute idée d'entrave associée au travail créateur, exprime sentimentalement le besoin d'une extériorisation abondante. Dans le noble espoir de faire de moi comme de tout autre un esclave, avec la permission de ma confiance, on avait sabordé ça. Après un long naufrage, ce besoin primordial remontait à la surface. Mon comportement en fut modifié : il permit un nouveau contact plein de foi en la société d'hommes et de femmes à demi-libérés. Société dont je n'avais même pas soupçonné l'existence à Montréal.

Un amour irrésistible m'entraîne au mariage, à la paternité. Des amis se présentent venus du fond de mon [55] rêve : Maurice Gagnon, le Père Carmel Brouillard, John Lyman et autres.

Je sors lentement de l'isolement. Je respire plus à l'aise malgré quarante heures de cours et un travail à l'atelier plein de difficultés encore et de défaites.

Voici à peu près où j'en étais quand, par l'influence du Père Brouillard et le bon vouloir de Jean Bruchési, j'entrai à l'École du Meuble en 1937.

J'entrai à l'École du Meuble grâce à mes amitiés nouvelles mais aussi à la faveur d'un malentendu. Monsieur Jean-Marie Gauvreau, le directeur, était en lutte avec Maillard depuis assez longtemps ; exactement depuis le jour où Maillard le qualifia d'incompétent devant le Ministre David. C'était évidemment peu aimable même pour un « Ancien d'Europe », et une grosse pierre dans le champ des honneurs attachés aux responsabilités administratives que Gauvreau désirait pourchasser. Une lutte serrée s'ensuivit. Je suppose que Gauvreau désirait d'abord se prouver l'erreur de Maillard ; et ensuite, j'en suis certain, prendre sa place si possible, n'est-ce pas, monsieur Félix ? enfin poursuivre l'enseignement tel quel de cette fameuse École des Beaux-Arts. Enseignement que Gauvreau trouvait excellent.

Pour ma part, j'avais déjà rompu avec ces espoirs-là ! mais d'autres espoirs imprévisiblement s'étaient offerts, compatibles avec l'activité académique. Mes amis et moi nous entreprenions la lutte contre elle, non plus pour des raisons personnelles, mais pour la défense de nos ardentes certitudes vitales. Nous étions en lutte contre Maillard parce que sans sa perte, il était impossible de voir évoluer l'enseignement qu'il dirigeait. (Enseignement d'ailleurs en harmonie avec l'esprit utilitaire encore vigoureux dans notre chère société montréalaise, sauf que les formes en étaient plus anciennes.)

[56]

Lorsque Gauvreau me fit venir à l'École du Meuble, sur la suggestion du ministère, pour remplacer monsieur Jean-Paul Lemieux nommé aux Beaux-Arts de Québec à un poste dont il avait été question pour moi, nous nous crûmes d'accord à cause de notre lutte commune. C'était une erreur qui mit du temps à apparaître précise.

Vis-à-vis des élèves mes rapports se simplifiaient.

Je ne provoque plus ces oppositions systématiques connues jadis à l'Externat, par ignorance, par incertitude et par complexe d'infériorité. (Ces grands garçons, de Versification en montant, me faisaient peur. Je les savais plus instruits que moi et j'ignorais tout des comportements d'un groupe. Ce furent de longues années d'entraînement au courage moral. Je me rappelle que l'idée d'avoir à ouvrir une certaine porte de classe suffisait à me couvrir de sueurs. J'ignore comment on résiste à ces

apprentissages.) Aujourd'hui les relations avec mes élèves sont simples. Je ne froisse plus leur sentiment de liberté, ayant reconquis la mienne.

À l'Externat, dès la première année d'enseignement, j'utilisai la méthode de Quénioux qu'Ozias Leduc me fit connaître. Cette méthode donna immédiatement des résultats remarquables ; particulièrement dans les classes inférieures, favorisés qu'ils étaient par la jeunesse des élèves et leur inexpérience.

À l'École du Meuble, le départ résolu vers les solutions énergiques démarre lentement ; les élèves ne sont plus aussi jeunes, ils ont déjà la fausse assurance de connaissances académiques plus étendues ; l'habitude du courant pernicieux est mieux établie.

Ensemble, sans heurt, à la façon qu'un grain d'herbe pousse dans un sol avare et froid, nous cherchions la voie de l'expression objective, vivante. Un jour, après plus [57] d'une année d'un travail ingrat, au cours de documentation je crois, un beau dessin est apparu ! L'élève Touchette en était l'auteur. Ce dessin exemplaire fut commenté, exposé. Il déclencha la révolution tant attendue. À partir de ce moment de telles œuvres ne manquèrent plus à l'école ; elles devinrent de plus en plus nombreuses.

Souvent j'ai pensé à cette première équipe que je soignais de toute mon attention ; comme je la savais fragile ! Si fragile devant la difficulté de gagner son pain qu'aucun de ceux-là ne put développer, au dehors de l'école, cette plante précieuse qu'ils savaient pourtant posséder. Elle leur servit tout au plus à voir d'un œil moins sec les merveilles de l'univers.

D'année en année le milieu scolaire devenait plus chaud, plus fort. J'entrevois le moment où les qualités rares résisteraient à la transplantation.

À l'École de la liberté les tempéraments s'affirment : du nerveux au flegmatique, de l'inquiet, de l'ardent, de la tête un peu folle au raisonneur sûr de lui-même, peu sensible aux mystères, craignant comme la peste les moindres aventures spirituelles. Touchette, Hébert, Cyr, Desjardins Archambault, Vinet, Maisonneuve, Racine, Deschambault : tous des premières heures, qu'êtes-vous devenus ? Quelques-uns sont professeurs, d'autres directeurs d'écoles, mais ceux que je n'ai jamais revus !

C'est à ce stade premier que des développements extérieurs vinrent accélérer la poussée. Monsieur Maurice Gagnon, nommé en même temps que moi à l'École du Meu-

ble, avait déjà commencé l'activité littéraire qu'il poursuivra un certain temps ; on en parlait. Le directeur, encore incapable d'orienter l'École dans une doctrine particulière, ne cherchant alors que ce qui frapperait l'attention du public, lui offrit une série de conférences. Elles attirèrent une foule élégante.

[58]

Je dois rendre le mérite à monsieur Gagnon que, si ses cours étaient entachés d'idéalisme sentimental, il était non moins vrai que pour la première fois à Montréal, un cours d'histoire de l'art devenait autre chose qu'une ennuyeuse énumération se terminant à la Renaissance. L'on ne vidait peut-être pas toujours les leçons particulières propres à tout chef-d'œuvre ; mais au moins le choix des œuvres avait de l'unité et l'entière sympathie communicative du professeur. Jamais un cours n'a été une corvée pour monsieur Gagnon, ni pour ses élèves. Peut-on en dire autant de plusieurs professeurs ? Je ne le crois pas.

Un fait saillant se produisit à la même époque : la création de la Société d'art contemporain (« C.A.S. ») suscitée par la complexe générosité de Lyman. (Activité faite d'élans généreux suivis de la crainte que les victoires remportées ne le conduisent trop loin !) Dès le premier soir de l'organisation de cette société, j'entrevis qu'elle serait peut-être le support social dont avaient un si pressant besoin mes chers élèves de l'École du Meuble. L'avenir me prouva combien j'avais eu raison de croire en elle. Cette société ne nous déçut qu'à la veille du « Refus global » qui la trouva sans force suffisante.

Nous sommes dans de fiévreuses conditions sociales : la guerre vient d'être déchânée, les défaites se multiplient. Des hommes oublient leurs tracasseries individuelles pour s'inquiéter du sort commun. Une foule d'Européens sont immobilisés en Amérique, d'autres fuient devant l'occupation, devant les persécutions. Montréal voit son importance grandir. La « C.A. S. » recrute nos amateurs d'art à l'esprit tant soit peu ouvert. Les expositions s'organisent, Gagnon se dévoue corps et âme. Parizeau Marcel, non encore nommé, dont j'ai fait la connaissance à mon arrivée à l'École du Meuble, fait le pont entre le monde des artistes et le monde-tout-court. Henri Girard envoie des flèches empoisonnées, du « Canada » à Maillard. Un public attentif [59] nous soutient : la distance entre lui et nous est d'ailleurs encore minime.

Le Père Couturier est l'un des nombreux immobilisés français à New-York, il est invité à donner quelques leçons d'art religieux aux anciens des Beaux-Arts. Nous

avons fait de la fresque ensemble, avec Pierre Dubois, à Chaillon (France) ; je vais lui rendre visite, à son arrivée, au couvent des Dominicains. Il est mis au courant de la galère où il s'est embarqué : il me croit à peine. Je lutte contre l'influence de Gilson, de madame Thibaudeau, qui le pistonnent aux Beaux-Arts, chez l'architecte Cormier etc., je n'en mène pas large. Dans ces hautes sphères bourgeoises notre action est encore ou inconnue ou jugée insignifiante. Le Père accepte cependant l'invitation de venir visiter l'École du Meuble ; la rivalité Maillard-Gauvreau permet de lui proposer un cours ! Plus tard, je lui présente Lyman, des soirées s'organisent, ses amis se multiplient, son besoin d'action trouve de quoi se satisfaire. Mais ce n'est qu'après son fiasco aux Beaux-Arts que le Père Couturier acceptera la proposition du cours chez nous. L'occasion d'une revanche lui est offerte ; il obtient cette fois un si éclatant succès que les yeux de Gauvreau s'ouvrent enfin sur l'abîme où nous semblons l'entraîner. Gauvreau le désavoue publiquement à l'ouverture de l'exposition de l'École, tenue à l'immeuble non encore terminé de l'Université.

Le Père infatigable organise deux expositions sensationnelles des « Indépendants », l'une à Québec, l'autre chez Morgan. Les exposants sont recrutés au sein de la « C.A.S. ». Il multiplie les conférences, les articles de revues ; il publie « Art et catholicisme ». La glace est rompue.

Maillard tente, dans un article de presse, de revendiquer les « Indépendants ». En réponse, il reçoit un reniement [60] dont il ne se relèvera pas tout à fait, et qui contribuera largement à sa déchéance.

Malgré cet effort de Maillard, malgré le désaveu de Gauvreau, la réaction ne vient pas encore. La vieille clique académique qui depuis toujours fait la pluie et le beau temps n'en revient pas de sa surprise. Elle n'est pas prête pour la bataille.

Pierre Daniel, plus tard Robert Élie, Charles Doyon, sont des nôtres ; ils ne feront plus défaut. La presse à leur suite emboîte le pas.

À l'École, si je dois maintenant compter avec la réticence évidente de la direction, réticence qui augmentera sans cesse, mes élèves savent par contre que l'intérêt qui les anime n'est plus uniquement viable entre les quatre murs de la classe mais qu'il y a de profondes résonances à l'extérieur. Les « Sagittaires » s'organisent (monsieur Gagnon prête alors son concours bénévole à plusieurs expositions de la « Dominion Gallery » et à diverses expositions de collèges). Aux « Sagittaires », sur

vingt-trois exposants, quinze sont de mes élèves ; onze sont élèves à l'École du Meuble.

Des forums ont lieu en différentes villes de la province.

Hertel, mis en quarantaine à Sudbury, me demande de recevoir ses amis. Les visites à mon atelier deviennent régulières, un groupe des Beaux-Arts s'y rallie, des étudiants d'un peu partout s'y rendent.

Ma première rupture avec le monde académique, suivie d'un isolement quasi total n'est plus qu'un souvenir. Un devoir social qui se précise chaque jour passionnément nous entraînera à la seconde prise de conscience et nouvelle rupture que sera le manifeste surrationnel.

[61]

Sur cette route difficile de la rupture encore lointaine, Pellan sera l'occasion d'une brusque division des forces - trop tôt peut-être - des éléments considérés révolutionnaires par la foule.

Alfred Pellan revient de Paris. Il a la surprise de trouver à Montréal un milieu préparé par notre déblayement des années passées. S'il était venu en notre ville trois ans plus tôt, au lieu du triomphe qu'on lui a réservé, il aurait dû lui aussi œuvrer dans l'ombre. Son succès favorise autant notre mouvement qu'il est glorieux au nouveau venu. Nous ne pouvons cependant pas permettre que les cartes soient brouillées encore une fois.

Le travail que ce peintre nous apporte de Paris est vigoureusement parfumé du lieu propice entre tous où il a pris forme. C'est en somme un fruit parisien qui vient à nous. Que l'on comprenne bien qu'il est loin de mon désir d'en diminuer l'éclat, en voulant insinuer qu'il aurait suffi à l'un quelconque de nos peintres de vivre quinze ans à Paris pour nous le cueillir ! D'autres y sont demeurés aussi longtemps et sont revenus les mains vides...

Il ne fallait pas non plus perdre la tête ! La peinture de Pellan ne pouvait devenir un exemple fixe à imiter. C'était un élément sain à assimiler ; comme lui-même aurait dû assimiler les meilleurs éléments de la peinture montréalaise au milieu de laquelle il choisissait de vivre. Il désirait une zone d'influence étendue ; c'était juste et nous n'avions aucune objection à cela. Il fallait aussi s'entendre sur l'essentiel ; là, fut l'obstacle capital.

Déjà, pour quelques-uns d'entre nous, il était inconcevable d'entrevoir le travail de création, sans la constante découverte. Tout retour en arrière nous était interdit de même que toute fixation.

Pellan rejetait en bloc le surréalisme ; pour nous il avait été la grande découverte. Pellan ne croyait qu'au cubisme [62] qui déjà était, et un peu grâce à lui pour nous, sans mystère.

Violemment les jeunes prennent parti. Dans la violence des moins jeunes sont décapités qui désirent concilier l'inconciliable.

MAINTENIR GÉNÉREUSEMENT L'ACCENT sur la PASSION DYNAMIQUE
ou

MAINTENIR SYSTÉMATIQUEMENT L'ACCENT sur la RAISON STATIQUE.

PERMETTRE aux EXPRESSIONS PLASTIQUES IMPRÉVISIBLES de NAÎTRE ou

MAINTENIR une CERTAINE EXPRESSION PLASTIQUE DÉFINIE.

ACQUÉRIR PASSIONNÉMENT de NOUVELLES CERTITUDES en ENCOURANT tous les RISQUES ou

CONSERVER à tout PRIX les CERTITUDES d'un PASSÉ RÉCENT et GLORIEUX. En somme la GAUCHE et la DROITE du mouvement contemporain - que le public confondait en un seul mouvement - se séparaient.

La gauche prenant conscience, la droite adopte une attitude défensive à notre endroit : les positions sont plus nettes. La réaction a eu le temps de revenir de sa surprise ; la lutte s'engage à fond, sans rémission. La lutte tutélaire passionnée, aussi nécessaire à la vie de l'intelligence qu'elle peut l'être pour la vie des corps, est enfin engagée à Montréal. Souhaitons qu'elle ne cesse plus jamais.

C'est à ce stade de développement (1943 à 1948) que l'expérience de l'École du Meuble prend son entière signification.

Les élèves de première année de la section « d'artisanat » (les seuls que je voyais) ne sont plus des enfants ; [63] leurs études secondaires doivent être terminées : baccalauréat de rhétorique ou certificats de nos écoles primaires supérieures. Ils entrent à l'École du Meuble à peu près au stade où ils entreraient à l'Université. C'est d'ailleurs le rêve, depuis longtemps choyé, du directeur d'accorder un jour des licences et des doctorats en siège ! Il y travaille en cachette. Les autorités de l'Université sont déjà consentantes. Monseigneur Maurault n'a pas craint d'exprimer publiquement, à la presse, le plaisir qu'il éprouverait à ouvrir les portes de l'Université à l'École du Meuble. Gauvreau plus rusé nie qu'il en soit question ; le jour où il aura gagné son point au ministère (qui voit en ce moment d'un mauvais œil un si grand succès), il aurait l'air de s'être fait tirer l'oreille pour accepter de devenir doyen ! Quel chameau que Gauvreau ! ...

Je les revois, ces grands garçons de première, inquiets du nouveau milieu où ils se trouvent, prudents, effacés, impersonnels à l'extrême ; abordant l'étude du dessin avec leurs préjugés bien enracinés, leurs déjà vieilles habitudes passives imposées de force au cours de douze ou quinze années d'études : RANGÉS, SILENCIEUX, INHUMAINS. Ils attendent des directives précises, indiscutables, infaillibles. Ils sont disposés au plus complet reniement d'eux-mêmes pour acquérir un brin d'habileté, quelques recettes nouvelles à ajouter à un faux bagage pourtant lourd à porter.

Ces premiers cours étaient émouvants. Je me taisais... C'est lentement que la glace se brisait ; la débâcle n'avait lieu qu'à la suite des longs et beaux jours chauds et sans vent, lorsqu'elle était assez molle pour ne rien déraciner de précieux.

Je me taisais dans l'attente d'un geste expressif. La déroute occasionnée par le silence, par le manque de directive, hâtait ce geste. Les maladroits que j'ai toujours aimés [64] étaient involontairement l'occasion des premiers scandales. Des beaux dessins naissent dans une ignorance mystérieuse : il fallait alors en prendre conscience, en dégager les leçons.

La différence entre ce qu'ils attendaient du dessin et ce que cette étude pouvait leur donner de meilleur les frappait d'un trouble profond.

Passionnément les discussions entre eux, hors les cours, commençaient. Ils refaisaient, sans le savoir, le procès de l'art en croyant faire celui de l'art « moderne ».

Nous nous attachions à réaliser l'unité du présent et du passé à l'aide des reproductions de la bibliothèque. Ce n'était donc pas les différences que nous étudions, d'une école à l'autre, mais les constances. Quelles étaient les qualités propres aux dessins des cavernes et à ceux de Léonard ou de Rembrandt, de Picasso ou de Matisse ? Nous recherchions une qualité plastique constante ! Nous ne trouvions qu'une qualité morale, toujours la même au cours des siècles, mise en évidence par une infinie variété de qualités plastiques. Cette qualité morale semblait être une puissance affective créant un état passionnel suffisant à l'expression involontaire et intégrale de la personnalité de l'artiste.

C'était une grande découverte ! Il ne s'agissait donc plus, pour devenir un créateur, d'acquiescer au moyen d'exercices ingrats des qualités mécaniques étrangères ; de piocher et gommer en vain et sottement. Si nous désirions que nos œuvres aient un jour cette involontaire et divine qualité expressive, marque indiscutable d'un être fort et ardent, il fallait à tout prix abandonner ce fol espoir de s'enfouir sous l'amas des débris impersonnels et accepter de résoudre immédiatement ou jamais ses propres problèmes de figuration, d'expression.

[65]

La route de l'expérimentation individuelle était ouverte. L'élève n'apparaissait plus comme un sac à tout mettre ; mais comme un individu à un moment précis de son développement.

Il n'était plus une machine à reproduire, au service d'un maître quelconque, mais un homme intelligent cherchant les réponses à ses problèmes d'expression.

Il ne s'agissait donc plus de donner à l'élève le moindre, le plus étant exigé. Il ne s'agissait plus de lui apprendre en particulier tel ou tel truc de métier, lui permettant un jour de singer ceci ou cela, celui-ci ou celui-là ; mais il s'agissait de lui permettre l'accès à l'expression intégrale. Quitte, pour l'élève moins doué, à n'utiliser qu'une partie du pouvoir mis entre ses mains.

Il ne s'agissait donc plus de faire dessiner l'élève dans le but de satisfaire telle ou telle clientèle idéale qui d'ailleurs n'a jamais existé que dans la caboche des professeurs incapables de tout travail d'art, mais de permettre à l'élève de se reconnaître dans ses œuvres et par cet accord permettre à d'autres hommes de reconnaître en ces œuvres des aspirations profondes encore insoupçonnées. En d'autres termes : permettre au dessinateur de créer son propre style qui créera forcément

sa propre clientèle. Que l'on me nomme un seul artiste, un seul décorateur digne de ce nom qui ait acquis la gloire autrement !

Pour favoriser le mieux, le pire devait être possible - l'un ne se comprend pas sans l'autre - NOUS QUITTIONS LA COMMUNE MESURE.

Quels étaient les objets à saisir, quels étaient les buts, les étapes de cette passion reconnue ? Il était clair, même à la lumière voilée de nos pauvres reproductions, que les objets à saisir se présentaient dans la perspective d'une connaissance toujours plus complète, plus reculée des possibilités de l'homme.

[66]

Autant que la bibliothèque le permettait, nous étudions alors l'évolution d'un artiste en particulier : Renoir par exemple.

Il suffisait d'une quinzaine de reproductions prises au hasard, par tranches égales, au cours de sa longue carrière, pour identifier sans l'ombre d'un doute quelques-unes des exigences de son désir jamais comblé.

Ses premières peintures dénotent un goût peu particularisé : proportions, compositions, sont à peu près celles de tous les peintres de son temps, celles aimées d'un public de choix. Son ambition lui commande des régates ! Plus tard, trois ou quatre personnages dans un parc, dans une loge, suffiront comme prétexte à sa joie de peindre ; pour se contenter à la fin d'un bouquet, d'un torse de femme s'alourdissant d'année en année. J'imagine volontiers que, si Renoir eut vécu cent ans et plus, ses dernières toiles eurent été peintes d'un seul pétale de rose fait d'une infinie variété de tons, d'un clitoris remplissant le tableau d'une multitude de petites touches de chair rose et bleue.

Nous suivions avec amour la transformation continue d'un détail, une main, par exemple, des premiers aux derniers tableaux. Les doigts bien délimités du début et délicats, doigts de femme élégante, ayant chacun un rappel immédiat à la connaissance que l'artiste possède de son modèle, vont lentement vers une autre connaissance : d'un ordre plastique celle-là. Les doigts s'unifient jusqu'à devenir inséparables les uns des autres. Le dessin s'étale, se multiplie, pénètre profondément la matière colorée ; le traitement s'assouplit, l'émoi d'une présence réelle est évidente. Le rappel au modèle n'est plus qu'une double communion d'une même et seule réalité transfigurée. Les doigts se soudent à la main, qui elle-même devient un volume spontané-

ment ordonné dans l'ensemble, dont le poids lumineux ne réfère plus qu'à la certitude émotive de l'artiste. [67] Certitude faite de l'accord de toutes les puissances de connaître dans un élan joyeux vers la possession de l'univers.

Joie cérébrale de faire craquer la toile sous le poids de l'objet peint, joie charnelle, visuelle, de plus en plus précise ; un seul et même désir : posséder l'impossédé, réaliser la plénitude émotive du présent sans cesse plus exigeante.

Il y a trop d'absences en ce moment pour être tout à fait à l'aise en parlant de ces choses qui demandent la présence des tableaux, des personnes auxquelles on en parle. Contacts immédiats permettant une entente persistante.

En commençant ce travail j'aurais voulu répéter textuellement les cours de l'École du Meuble. J'en vois l'impossibilité ; seul un grand mouvement se reproduisait dans les formes imprévues de la conversation. Conversations qui n'ont jamais été notées. Je ne m'en tiendrai qu'à ces grandes lignes.

Ce travail, que j'aurais donc voulu strictement imitatif, sera peut-être davantage objectif que mon désir originel, en étant le cours que je donne à des élèves absents - le seul que je puisse donner ! ...

Je déteste et envie à la fois le professeur à la faculté inhumaine d'être exactement au même point aujourd'hui qu'il était hier ; qui une fois pour toutes SAIT et n'a plus pour le reste de ses jours qu'à répéter la VÉRITÉ. Sans arme que j'ai toujours été contre la perpétuelle modification apportée par l'expérience. Souvent j'ai tenté la rédaction d'un programme de mes cours : dès le lendemain il se montrait inutilisable, les conditions étant changées.

J'ai aussi en aversion les professeurs qui prennent avantage de leur âge, de leurs connaissances, pour imposer d'autorité, sans tenir compte des réalités individuelles de [68] leurs élèves, des formules que ces élèves ne peuvent vivre, ne peuvent assimiler intégralement. Dans le marasme où nous sommes ce n'est pas d'orgueil que nous manquons... Aux plus forts, aux mieux préparés à aimer davantage dans l'humilité d'une communion profonde et dynamique.

Celui qui ne retire de son travail que le bénéfice de son salaire est nul. De ça il y a des décades que les preuves s'accumulent par centaines de mille, et l'on persiste à ne pas voir, à ne pas entendre.

Tôt l'accord se faisait avec les élèves, contre les préjugés, contre l'ignorance, contre l'inconnu. Ils m'aidaient autant que je pouvais les aider moi-même et ils le savaient. C'était un marché tacitement conclu et magnifiquement tenu. Il est probable que cet accord justifiait à lui seul leurs préférences. Elles risquaient à tout moment de désorganiser l'école. Leur ardeur à l'étude du dessin leur faisait trouver ennuyeuses et stériles les autres matières au programme ; malgré l'ingéniosité de la direction à minimiser le travail fait en classe, malgré l'opposition systématique des professeurs d'ateliers et de toute la section d'apprentissage dont les élèves ne suivaient pas mes cours, malgré le soin que je mettais moi-même à faire comprendre l'utilité de ces matières. Il était d'ailleurs évident que leurs répugnances ne s'appliquaient qu'à la façon d'enseigner, non aux matières elles-mêmes ; et cela, parce que les élèves pouvaient maintenant comparer deux états : le PASSIF et l'ACTIF, sinon les juger clairement.

Il n'était pas nécessaire qu'il y eut la grève des finissants pour savoir où allaient leurs préférences ! Mais, lors de cette grève, elles devinrent évidentes à tous. L'on me soupçonnait d'être l'instigateur de ces troubles. Je n'étais que le témoin attentif de ces troubles ; et je crois, le plus compréhensif des élèves. Malheureusement, je ne pouvais rien pour eux, mon autorité étant déjà nulle auprès de [69] Gauvreau qui ne voulait rien savoir ! sentant très bien qu'il aurait un jour l'occasion de refaire l'unité compromise.

Dorénavant vous pourrez être tranquilles, MM. de l'École du Meuble, le directeur a su retrouver l'uniformité suffisante pour interdire aux élèves les possibilités désastreuses des comparaisons : ou, si vous avez encore quelques ennuis, ils viendront de confrontations extérieures cette fois.

Nous passions à un autre artiste ; retardons cependant cet instant pour dissiper un malentendu qui pourrait naître de ma façon de raconter ! Non, les cours n'avaient pas lieu à la bibliothèque (sauf pour la documentation) mais dans la salle de dessin à vue. Un modèle ou un thème sollicitait l'élève à résoudre les problèmes englobants de la figuration. (Ces contacts avec les maîtres du dessin étaient des regards presque indiscrets par-dessus les limites du cours.) Le modèle proposé était indifféremment en relief ou non : sculpture sur bois, vieille relique détachée d'une église ancienne décorée par l'un de nos robustes sculpteurs d'autrefois ; un plâtre quelconque, moins volontiers ; une nature morte, fruits, légumes, objets divers, ou une reproduction. Une reproduction : ce qui était considéré comme une bassesse quand j'étudiais aux

Beaux-Arts. Faire des copies ! ça sentait l'atelier féminin à longues robes noires. C'était une ignominie ! sans nous rendre compte les pauvres - élèves et professeurs - que nous copions le modèle proposé aussi bêtement que qui que ce soit.

Une fois acceptée la route de l'expérimentation personnelle, une fois abandonnés les exercices mécaniques, les imitations, les singeries : les problèmes de figuration, d'expression, ne se comparent plus aux modèles proposés mais à l'authenticité même de l'expression, aux réalités propres, harmoniques, objectives du dessin, si peu évolué, si peu adroit soit-il.

[70]

Un autre peintre, que nous étudions donc comme ça, par-dessus la clôture du jardin, était Matisse riche d'enseignement divers et d'une mise en garde très grave.

Ses premières œuvres généreuses, débordantes de curiosité, d'ardeur, de foi. Ses piqués en sens inverse dans l'abondance des demi-teintes au strict minimum des traits fins. Pour nous montrer ensuite un Matisse soucieux des réussites de son talent, désireux de les ordonner rationnellement. (Un peintre gêné par la crainte de décevoir des admirateurs est un peintre qui organisera le pillage de ses dons.)

Un jour nous feuilletions un album des dessins du maître, passant au hasard de la mise en page, d'un fusain écrasé à un autre dessin sans demi-teinte au trait de plume. Les élèves à l'accoutumée des cours expriment librement, impressions et jugements ; j'assiste attentif, corrigeant au besoin un terme, relevant une contradiction. L'un d'eux réputé dessinateur de talent avant son entrée à l'école - il a une formation académique à laquelle il tient, elle lui coûte de nombreuses heures d'un travail fastidieux et lui a valu d'agréables plaisirs de vanité - ne trouve aucun des dessins que nous regardions entièrement satisfaisant. Il en rejette quelques-uns sans pardon : ce sont les dessins aux traits épurés sans modelé. J'interroge, tentant de lui permettre de découvrir les raisons du rejet. Il exprime alors qu'il ne sait pas, que c'est pas beau, que tous sont incomplets et que ceux-là sont plats sans relief ! et souligne d'un geste son jugement. Ensemble nous étudions minutieusement l'un de ceux-là trait par trait en notant les imperceptibles modifications d'épaisseur, d'intensité, en remarquant l'ordre impeccable de leurs relations dans l'espace. Alors tout à coup il dit : « C'est formidable, M. Borduas, c'est la première fois que le volume de ces dessins m'apparaisse ! »

C'était non moins formidable pour moi. Jamais je n'avais soupçonné qu'un dessinateur expérimenté, rusé [71] même dans la reproduction visuelle des choses, puisse regarder de tels dessins, si rigoureux, si éclatants, sans en voir le volume exprimé impeccablement mais sans les demi-teintes. Il suffisait donc pour que la perception se détraque d'une surprise visuelle, d'une rupture dans l'habitude. C'était l'explication de bien des sottises, de bien des jugements incompréhensibles entendus dans le passé. Pour bien marquer le point nous regardâmes des albums d'art chinois et japonais.

Ce même élève fut plus tard l'occasion d'une autre expérience étrange. Il ne pouvait accepter le classement des meilleurs dessins basé sur l'authenticité de l'expression plutôt que sur la somme des illusions. Toute la classe avait dessiné un personnage. Le sien est au tiers inférieur du classement malgré plus de ressemblance avec le modèle que ceux qui le précèdent. Il fallait par honnêteté justifier ce classement. Ma certitude est grande ; elle n'est pas facile à communiquer. Plusieurs de la classe n'attachent d'importance qu'à la similitude extérieure ; ils ignorent encore la valeur objective de la réalité évidente de chaque élément constituant un dessin ; ils n'ont foi, malgré la révélation Matisse, qu'au dessin en dégradé photographique.

Je cherche à haute voix, par une étude détaillée du dessin en question, les raisons précises de ma conviction, soulignant au passage les déficiences d'expressions : flou, mollesse, indécision, manque de caractère etc. -, il faut déjà une certaine culture pour être sensible à de telles raisons : elles ne le touchent pas ou peu, elles sont en dehors du litige. Subitement, sans lien apparent avec l'analyse que je poursuis, je découvre que par un jeu de demi-teintes renversées l'abdomen de son bonhomme exprime une concavité au lieu et place d'une convexité ! En toute autre occasion j'aurais passé outre à cette constatation insignifiante en soit. Elle était capitale pour lui.

[72]

Cette expérience me prouva encore une fois que, lorsque l'ambition du dessinateur est au plus bas : désir d'écrire strictement les impressions visuelles reçues du modèle, l'intelligence (qui m'apparaît de plus en plus comme essentiellement ordonnatrice) ne joue plus que le rôle insignifiant de contrôler en les comparant deux similitudes immédiates : l'une venant de l'objet à dessiner, l'autre du dessin en cours, pour tendre à la fin à n'avoir qu'une seule et même impression ; elle est alors invitée

à confondre deux réalités distinctes ; le dessin d'une part, l'objet à dessiner d'autre part. Dans ces limites qui lui sont suffisantes, l'intelligence se trouve sujette aux illusions les plus fausses, les moins justifiables.

Illusions qui m'apparaissent comme les exécrables caricatures de la transfiguration.

Toute la première année se passait ainsi à la découverte d'un monde insoupçonné.

Les merveilles se multipliaient dans leur ardeur craintive.

Les caractéristiques psychologiques de la deuxième année sont différentes. La rupture des vacances jouait un rôle important dans ces changements, en incitant l'élève à juger trop tôt de connaissances à peine entrevues. Les élèves avaient l'impression de revenir en pays connu. Les cours, le professeur, ne sont plus sujets d'inquiétudes. Ils savent à quoi s'en tenir. Ils croient même avoir découvert un système de classement. « Plus nos dessins sont mauvais, me disent-ils, meilleurs vous les classez ! »

Dans cette fausse assurance, avec le désir de faire la preuve du système et d'en tirer avantage, les mauvais dessins se multiplient.

En classant les dessins sur les qualités expressives (l'authenticité de l'expression est la qualité la mieux cachée [73] qui soit à son auteur), à la longue il était apparu à l'élève que, moins il réussissait à atteindre les buts de ses désirs, et plus la note accordée était haute. Ce qui était juste. Mais la véritable signification de ce jugement échappait encore à son intelligence, à savoir que : la conséquence est plus importante que le but. La conséquence étant la qualité morale imprimée à l'acte ; le but l'espoir de la possession entrevue par l'acte. (Qu'importe le degré d'évolution du présent ? Nous ne saurions en être entièrement responsable. Seul le comportement individuel, qualité d'être, compte. Un comportement sain projette l'individu en avant vers des biens de plus en plus près des mystères de tout objet : réalités de moins en moins apparentes. Le dynamisme justifie aussi bien les passions égoïstes que les généreuses : à la société de favoriser les généreuses.)

Les élèves avaient perdu confiance dans les buts qu'ils s'étaient assignés durant leur première année, ils perdaient donc l'ardeur : source des succès. Ils devaient faire l'expérience qu'authenticité et générosité sont synonymes, que toutes deux

sont gratuites par nature, inexploitable ; il fallait retrouver des désirs suffisamment émouvants pour repartir à la conquête de l'inconnu.

Nous avons cru reconnaître une valeur morale constante à l'origine de tout œuvre d'art, nous avons suivi le développement particulier de quelques grands artistes. Cette fois nous nous attachions à étudier les écoles, en comparant ce qu'elles ont de dissemblables, avec l'espoir de découvrir leurs apports au savoir. Les élèves étaient frappés, par exemple, de constater que la perspective (qu'ils étudient en vingt leçons) avait mis seize siècles à se définir ; l'idée même de cette figuration savante de l'espace ne venant qu'après l'apparent épuisement des projections immédiatement liées aux expériences tactiles. Ils étaient intéressés à cette découverte des impressionnistes : la lumière objective. Ils étaient étonnés que les cubistes aient [74] pu mettre en évidence les réalités strictement particulières au tableau, dans des harmonies parentes mais indépendantes de la vraisemblance visuelle du monde. Ils étaient affolés de constater que l'objet d'art pouvait alors exprimer dans des raccourcis vertigineux l'expérience émotive des siècles passés (Duchamp) ; que le tableau pouvait être le langage des plus mystérieuses analogies ! (quelques surréalistes), qu'il permit à Matta d'explorer les espaces interplanétaires en créant une nouvelle échelle. Enfin, ils abordaient l'automatisme surrationnel : espoir de saisir la forme de nos désirs les plus immédiats, les plus exigeants.

En marge de ce grand mouvement nous admirions d'exceptionnels artistes tels le facteur Cheval, le douanier Rousseau. De ces hommes doués d'un pouvoir créateur reposant sur les seules qualités émotives. De ces hommes qui semblent posséder la faculté de répéter indéfiniment un même geste d'amour dans une continuelle ardeur et pureté. De ces hommes réfractaires à l'habitude, à l'émoussement, par la répétition, de la qualité convulsive. De ces hommes près de l'animalité précieuse, exemplaire ; à une extrémité d'une même gamme où nous trouverions à l'autre terme Léonard et Duchamp !

J'envie de toute ma force admirative ces personnages étranges ; que j' imagine doués d'une sérénité exceptionnelle. Il ferait bon déposer en leur état bienheureux nos déchirantes inquiétudes. Mais, de même qu'ils n'ont pu changer quoi que ce soit aux nécessités évolutives de l'esprit, de même nous devons poursuivre nos tourments...

À l'école nous avions quelques-uns de ces tempéraments que rien ne distrait ; qui du commencement de leurs études à la fin poursuivaient une voie secrète sans avoir à subir les tentations négatives de la deuxième année. De ces talents qui ont besoin d'une grande sympathie, qui ne pouvaient peindre leurs « chefs-d'œuvre » qu'en classe. Il se [75] passera des dizaines d'années avant que nos milieux citadins américains soient suffisamment humanisés pour permettre à ces fleurs simples et rares de s'épanouir.

L'étude du glissement de la pensée, d'une école à l'autre, nous amenait à comparer les qualités plastiques : volumes, lignes, mouvements, matières, etc. etc., et nous arrivions encore une fois à la conclusion que seul un surplus gratuit de justesse pouvait révéler l'exacte attitude du désir.

En première, grâce à l'état d'ignorance et de crainte des élèves, leurs dessins étaient excellents, sans qu'ils le sachent, sans qu'ils le croient. Je devais les encourager, tenter de mettre en évidence ces qualités vibrantes et je ne cachais nullement mon admiration.

En deuxième, les élèves croyaient déjà savoir et devaient supporter des critiques de plus en plus sévères, les dessins étant sauf exception de moins en moins justifiables. Les élèves étaient tentés de croire que le professeur avait changé, vieilli. C'était l'année capitale. Nous pénétrions cette fois au cœur du problème par la voie opposée, non plus par le chemin aimable des réussites involontaires mais par l'exécration sentier de l'informe.

Le cours de décoration que les élèves abordent à cette période venait aider une fois la semaine, en fournissant l'occasion d'un travail de recherche limité, neuf et séduisant. Ce n'était plus l'étendue, dépassant leurs facultés de conscience, du cours de dessin à vue.

Si les vacances entre la première et la deuxième année avaient faussé l'attitude des élèves, celles qui suivent au contraire leur permettront de mûrir dans la solitude, loin des critiques, des convictions assez puissantes cette fois, munis d'une expérience suffisante, pour orienter le travail d'été. C'est les mains pleines de trésors qu'ils revenaient en troisième.

Tous les ans à la Sainte-Catherine les élèves donnent une petite soirée pour amies et amis. Monsieur le directeur qui préside ces charmantes réunions en profite pour rendre quelques politesses et inviter des personnages dont les bonnes dispositions, ainsi fortifiées, pourront être utilisées un jour. Vous savez comme ça se fait quand l'on se contente de ne pas être « trois siècles en avant de son temps », que l'on a des ambitions bien précises, bien définies, immédiates ou prochaines, et que l'on bénéficie d'un certain pouvoir budgétaire ! ...

C'était aussi l'occasion de monter une exposition des travaux de vacances. Tous prenaient ainsi connaissance des différentes recherches des élèves. Si l'authenticité est, pour un artiste, difficile à reconnaître dans ses œuvres autrement qu'indirectement, par le mécanisme des conséquences, il en est autrement pour les travaux d'autrui. Rapidement les élèves en venaient à goûter les meilleures peintures de leurs camarades.

Ces manifestations étaient de premier ordre. À l'une d'elles Mousseau exposa le fameux « Tapis de l'île de Pâques » entre autres gouaches et dessins de Barbeau, Riopelle, Phénix, et tous les copains. « L'île de Pâques » venait de faire sensation à la « Art Association of Montréal », à Toronto. Les élèves étaient au courant des articles de journaux qui signalèrent ce tableau. Ce qui n'empêcha pas le directeur de présenter l'exposition, dans son discours de bienvenue, comme le résultat d'inoffensives distractions de vacances en insistant sur l'idée rassurante que les élèves savaient bien s'amuser ! et ça, sans un point d'humour, en toute amitié feinte, en toute confiance fausse, comme s'il se fut vraiment agi de certains travaux de jardinage. La différence était si évidente entre l'insignifiance prêtée à ces tableaux et leur importance réelle qu'elle frappait les esprits les moins ouverts.

[77]

Et l'on cherchait, apparemment, d'où pouvait venir le conflit d'autorité ? Mon cher directeur, vous auriez pu deviner que seul votre systématique aiguillage de travers en était la cause : et voici comment. Lorsque par hasard un étranger au courant des mouvements de la pensée d'avant-garde venait à l'école (sur dix ans je me rappelle trois ou quatre visites de cette espèce), vous montiez à mon bureau et là vous faisiez sottement la roue devant ces mêmes travaux comme si vous eussiez été leur plus ardent défenseur, et cela malgré ma réprobation évidente, mon écœurement non

équivoque en face d'une telle hypocrisie. Mais elle ne vous touchait guère, ma réprobation !

Certes je savais que, si notre milieu montréalais eut été plus évolué, si les gens pouvant vous être utiles d'une façon ou d'une autre eurent été informés de ces réalités neuves, eurent pu les juger, les goûter, vous auriez été, vous, constamment aux petits soins.

Comme je savais que c'était uniquement par votre manque d'imagination pour créer de toute pièce un prétexte, pouvant vous justifier devant l'opinion publique de mon renvoi de l'école, que vous me gardiez contre votre vouloir. Sans quoi vous m'auriez exécuté dès l'exposition de la « Dominion Gallery » en 1943. Depuis vous ne cessiez, dans mon dos, de faire enquête sur enquête dans ce but. Mais je savais aussi, de préscience, que je ne quitterais l'école qu'au terme de l'expérience en marche, lorsque je serais prêt pour une expérience plus grande, sans souci du nombre de plumes qu'il en coûterait à votre panache.

La troisième était l'année par excellence des travaux libres, des recherches individuelles en classe, à la maison. Elles se multipliaient en tous sens. C'est en troisième qu'habituellement les plus doués étaient admis à la « C.A.S. » Ils participaient alors aux expositions de la ville.

[78]

À tous les jours de cours j'avais à juger, en particulier, des quantités de travaux, croquis, peintures, sculptures que les élèves avaient exécutés dans leur temps libre. Mon intérêt était extrême. Je les enviais, j'enviais leur simplicité, leur candeur qui leur permettait de m'apporter à pleine enveloppe des travaux exécutés la nuit, souvent contre la prudente tracasserie des parents.

Ces visites fructueuses à mon bureau étaient pour moi la grande récompense. J'accordais à mes visiteurs la même confiance que celle qu'ils pouvaient m'accorder eux-mêmes. Pas une fois en onze ans je n'ai eu à m'en repentir ! Si je n'avais su depuis toujours qu'aux plus jeunes les plus vieux doivent donner le meilleur de leur intelligence, de leur cœur, quitte par la suite à rivaliser de force avec eux, ces visites me l'auraient vite appris.

En troisième, les élèves abordent les exercices particuliers de la documentation. À ces cours, comme partout ailleurs naturellement, l'expression restait libre : des

analyses subtiles aux synthèses hardies. Les élèves dessinaient autant d'objets ou d'aspects différents d'un même objet qu'ils le désiraient sur la feuille, sans souci de composition. La directive générale les incitait à la recherche de l'essentiel : dessin à accent particulier, selon l'objet à dessiner, selon le dessinateur ; cet accent portait sur le volume, l'ornementation, sur la construction, sur l'harmonie colorée, sur les diverses matières, etc. Ces exercices permettaient d'approfondir la connaissance du monde de la forme, d'isoler les différentes caractéristiques d'un modèle, d'en épuisser si possible les moyens d'expression ; de prendre conscience de ces divers moyens. C'était l'occasion par excellence pour renforcer le sens critique. Cette année prenait figure de revue générale. Elle se poursuivra en quatrième.

En quatrième : année de la dispersion. L'élève entrevoit la nécessité d'avoir à subvenir à ses propres besoins [79] d'ici quelques mois. Dans bien des cas les parents comptent sur le futur finissant pour aider à boucler un maigre budget familial. L'élève a le souci du diplôme dont il escompte des facilités à venir en récompense des sacrifices qu'ils se sont imposés, lui et les siens.

Des inquiétudes matérielles prochaines, des difficultés sentimentales plus ou moins évoluées, des problèmes scolaires immédiats : maintenant la composition du meuble exige à peu près tout son temps ; plusieurs entrevoient cette matière comme le gagne-pain, l'action principale de demain. Les élèves classent, dans une réserve à part de leur intelligence, l'art auquel ils espèrent revenir un jour. Mais à leur insu, leur comportement n'est plus le même. Dans l'ensemble ils se révèlent à l'observateur comme plus près des réalités que les jeunes du même âge ayant reçu une formation différente.

Les plus généreux prennent la décision de poursuivre dès maintenant l'activité créatrice à laquelle ils viennent de goûter. De la poursuivre en toute connaissance de cause et Dieu sait si les difficultés sont épineuses ! Ils connaissent le public qu'ils ont affronté à diverses reprises ; ils savent à quoi s'en tenir.

L'un d'eux, en désaccord avec ses parents qui s'opposent systématiquement à ce qu'il soit un peintre, va jusqu'à refuser de passer les épreuves pour l'obtention du diplôme d'ébéniste (épreuves pour lesquelles il était parfaitement préparé) dans le but conscient d'éliminer une tentation future et de frustrer ses père et mère d'une arme de plus contre ses ardentes nécessités !

D'autres, non moins généreux peut-être, en tout cas de nature moins entière, ayant à subir de l'extérieur des pressions complexes, diverses, se reconnaissant des exigences matérielles précises, des devoirs sociaux différents, choisissent d'être peintre, mais pour plus tard ; quand ils [80] auront su se créer des revenus suffisants pour se payer le luxe d'une occupation désintéressée. Comme si cette passion englobante qu'est la recherche de la vérité objective, de la beauté immédiate, pût se contenter du superflu. Chers eux ! Ils étaient pourtant bien sincères dans leur naïveté.

D'autres ne désiraient que s'illusionner ou jeter légèrement de la poudre prestigieuse sur leur entourage.

Mais il ne faudrait pas croire que la quatrième avait le monopole des grandes décisions. Des élèves les ont prises à tous les stages du cours : quelques-uns après peu de mois d'études régulières.

Un diplômé traîne sa vie bientôt misérable de bureau de dessin en bureau de placement. C'est un génie qui s'ignore. Il sera le reproche grave de ma vie de professeur : n'avoir pas su lui faire prendre conscience de son pouvoir créateur. Dans quatre ans d'attention je ne lui ai tout juste permis qu'une courte période fructueuse : les derniers mois de ses études, activité qu'il prit à la blague, qu'il jugea caricaturale, sans importance. Il fut impossible de le convaincre de faux jugement. Pourtant il obtint d'éclatants succès à la « C.A. S. », rue Sherbrooke, à Toronto, à Paris. Pour déchirer le voile qui le cache à lui-même il aurait fallu le consentement universel ! qui sait, peut-être l'approbation d'un quelconque individu vivant en dehors de notre mouvement et en qui il eût confiance. De toute façon sa jeunesse semble avoir été empoisonnée par un milieu trop étroit. Il paraît « inadaptable » - mot exécrable - à tout jamais perdu pour la société qui en aurait bien besoin. Il y a des chances que seules ses quelques aquarelles demeurent.

En septembre 1946, Gauvreau-le-directeur, Gauvreau-le-chameau de tout à l'heure, m'enlève sans une [81] consultation du conseil pédagogique, sans même me prévenir, les cours de décoration et de documentation ; seul le cours de dessin à vue résiste. Monsieur Félix, ci-devant principal acolyte de Maillard, me remplace. En fait de retour en arrière ce n'est pas raté. (J'ai mentionné le conseil pédagogique. Il y a des années qu'il n'a pas convoqué ses membres, ni monsieur Gagnon, ni moi en tout cas, j'en déduis qu'il fonctionne par la seule puissance de son président, le direc-

teur... Légalement je fais encore partie de ce conseil n'ayant jamais été avisé de mon exclusion.)

La situation à l'école n'était pas commode, elle devient intenable. Impossibilité de protester publiquement. Personne n'aurait compris : les nouvelles conditions ayant l'air de m'avantager. Mon travail est diminué de moitié : le salaire reste le même ! Vous voyez la possibilité de se plaindre d'un tel sort ?

Mes espoirs de voir les jeunes dessinateurs réaliser la plénitude de leurs dons, mes espoirs sociaux supérieurs : des chimères...

Pour continuer le travail dans l'enthousiasme j'avais besoin de contacts suffisants avec les élèves, ces contacts n'étaient pas trop nombreux : on les divisait par deux en dédoublant mes cours, et une part allait à un professeur dont l'enseignement était prouvé désastreux. Un professeur dont l'enseignement subissait nos assauts depuis 1942 ! J'acceptai quand même le défi, peut-être, malgré tout, y aurait-il encore quelque chose à faire...

À l'extérieur de l'école s'affrontent, pour moi, deux réalités sociales distinctes.

D'un côté, les amis nombreux connus à la suite de la première rupture avec le mode académique. Des amis qui ont été nécessaires à notre évolution en donnant le support de leur confiante sympathie. Chaleur indispensable de notre [82] activité. Mais dont les possibilités révolutionnaires sont hélas ! limitées. Les marques de distance, entre eux et nous, s'additionnent. Les espoirs illimités du début s'émoussent. Quelques personnes de premier plan ont dû être abandonnées en route.

De l'autre, un groupement jeune, plein de dynamisme, de foi en l'avenir, en l'action. L'accord, le lien, s'est soudé lentement sur des valeurs essentielles, révolutionnaires ; au début uniquement plastiques. La certitude de suivre la bonne direction est grande, bien assise. Certes, il y a de l'orgueil là dedans ! Bien sûr ! À mes yeux il a cependant un autre prix que l'exécrable orgueil catholique, par exemple ! En tout cas il repose sur des convictions dynamiques celui-là et il commande le risque. On peut aussi y découvrir de la légèreté, oui... jamais je n'ai cru à la possibilité d'un monde idéal. Mais l'accent est à la bonne place, le mouvement résolument en avant. Il a toute mon admiration, toute mon amitié ; je fonde en lui mes plus chers espoirs.

Dans une soirée mémorable ces deux réalités sociales se sont rencontrées. Claude Gauvreau jouait sa pièce « BIEN-ÊTRE ». De la foule de nos amis qui étaient là, cinq à peine (en dehors du groupe) sortirent intacts dans mon admiration.

J'éprouvai, en plus des sentiments propres au drame épique qui se déroulait sur la scène, l'angoisse, pour la première fois, de la rupture prochaine immédiate. Moins quelques doigts de la main, tous ceux qui étaient là et qui auparavant nous avaient été secourables refusaient de dépasser certaines bornes en deçà de nos possibilités présentes ; c'était évident !

Si nous n'eussions été aussi sincères, si de la partie que nous jouions n'eut dépendu qu'un peu plus d'aisance, [83] de plaisirs mondains, nous aurions fait machine arrière, cajolé, quémandé sur la pédale douce en attendant. Mais voilà, nous ne demandions rien, rien du tout que le droit primaire d'être honnêtes avec nous-mêmes et avec nos amis ! Nous ne revendiquions que le droit élémentaire d'aimer dans la plus stricte sincérité ; de donner la pleine mesure des talents sans freiner ! en échange d'un peu de confiance, de sympathie. Si nos amis nous refusaient cette confiance, cette sympathie, il fallait rompre les liens d'amitié, ils devenaient embarrassants. La lutte ne se fait bien que contre des ennemis.

Sans intention, par les exigences d'un développement naturel, le « GROUPE », noyau d'un mouvement beaucoup plus étendu, va vers sa propre individualisation. Dès l'exposition de la rue Amherst il élimine, sans arrière-pensée, plusieurs camarades. Il prend inconsciemment son caractère d'unité et cet air inquiétant qu'il ne perdra plus, pour un certain public.

L'année suivante, à l'occasion de la manifestation de la rue Sherbrooke, il reçoit le nom d'AUTOMATISTE. Durant cette même exposition nous sommes aimablement invités quelques-uns - Fernand Leduc part pour Paris, Jean-Paul Riopelle y est rendu - à participer individuellement au premier « Cahier des Arts graphiques » : collaboration qui nous valut des chicanes d'amis à l'étranger. On reprocha notre manque de discernement, notre peu de rigueur et d'exigence comme si nous eussions endossé l'entière responsabilité de tous les articles et reproductions de ce fameux « Cahier » (bien québécois, des pires bondieuseries à l'automatisme). Lorsqu'il s'est agi de la collaboration au deuxième numéro (N° 3) projeté pour 1948, une réunion d'étude s'organise avec nos amis des Arts Graphiques où il est décidé de la participation de chacun de nous. L'on promet de grouper nos envois en un tout, et nous [84] préve-

nous qu'aucune censure ou rejet partiel ne saurait être appliqué sans entraîner le retrait du tout.

Dans ces conditions le travail commence. Ça va bien jusqu'au moment où l'on nous prévient que le papier d'un de nos amis ne peut passer tel quel. L'auteur refuse de changer les paragraphes incriminés ; nous rappelons les conditions posées. En plus on nous informe que, à cause de difficultés d'exécution, nous serons dispersés un peu partout dans la revue comme l'on répand la muscade sur un pouding !

Dans l'impossibilité de nos amis des Arts Graphiques de faire mieux - ils relèvent d'autorités que nous ne voyons pas - à regret nous nous quittons.

À partir de ce moment les ruptures se précipiteront.

À la « C.A.S. » la participation des jeunes est bénévole depuis 1946, année de leur puberté. Ils obtiennent au même moment la majorité des voix actives de l'assemblée. Assemblée qui groupe divers éléments, dont les plus sains, de la peinture montréalaise. Le groupe serait heureux d'une entière collaboration. Il fut d'ailleurs le premier à bénéficier des avantages sociaux de la « C.A.S. ». Les jeunes laissent le conseil barboter deux ans dans l'espoir d'une correction à leur égard ! Pensez-vous...

À la dernière exposition tenue à la « Art Association », dans un endroit trop restreint pour une société comme la nôtre, les quelques toiles ayant un certain intérêt sont perdues ; les jeunes, en cela traités à la manière de l'année précédente, sont parqués en arrière. Découragés, ils pensent démissionner en bloc. Je les en dissuade. Ils peuvent faire entendre leur voix prépondérante : on ne démissionne pas dans ces conditions. Alors, ils décident que l'activité de la « C.A. S. » devra être assez compromettante pour interdire, de ce fait, l'accès à la société des éléments [85] peu reluisants qu'elle protège malgré elle. Immédiatement avant l'assemblée générale on choisit un conseil dans ce but, il est élu intégralement.

Dans le choix de ce conseil, nous avons fait l'erreur de surestimer le courage de quelques élus. Nous avons eu le tort de vouloir être utiles, délicatement, à des artistes que nous admirons ; mais incapables de sentir notre activité. Nous désirions également rendre hommage à certaine valeur bien près de devenir sentimentale,

En ce moment de calme, il est facile d'analyser ces petites histoires. Elles se sont déroulées dans la fièvre de l'action, rarement aussi transparente !

Dès l'ouverture de la première assemblée le fiasco apparut lamentable. L'on mit près de trois heures de délibérations avant d'élire le président, et nous étions sept !... Si j'acceptai enfin le poste, ce fut pour terminer cette soirée lamentable devant le refus du conseil de la terminer autrement : en démissionnant et commandant de nouvelles élections. Maintenant j'ai la certitude que seule cette manœuvre eut été appropriée. Peut-être eut-elle sauvé, la « C.A.S. » de la déconfiture. Mais, lorsque je prévenais des dangers imminents, l'on croyait à une forme de chantage. Le résultat de l'élection apparaissait même, à quelques-uns, comme dû à la cabale... Une heure avant l'élection nous ignorions encore pour qui voter.

Il n'a jamais été dans mes goûts de louvoyer, une année durant. Le conseil se révélant trop faible moralement pour mener à bien l'action révolutionnaire qui s'imposait, trop faible même pour prendre la décision de démissionner, dans l'impossibilité où il était de trouver le président rassurant désiré ; le lendemain matin j'écrivais une lettre cordiale à madame Marion Scott pour sa compréhensive attitude de la veille et lui demandais de bien vouloir, à titre de vice-présidente, faire part de ma décision à l'assemblée. [86] Par le même courrier je rompais avec Lyman ; je rompais avec Gagnon dont la conduite avait été d'une inqualifiable inconséquence.

Entre-temps Mousseau est revenu de Prague, Riopelle est revenu de Paris. - Ce dernier eut des succès auprès des surréalistes qui lui laissent entrevoir l'avenir de ce côté. - Fernand Leduc est encore en France. Contrairement à Riopelle, il n'arrive pas à s'entendre avec André Breton. Leduc multiplie les rencontres : surréalistes communistes non orthodoxes, le jeune poète Pichette et ses amis, etc. Sa générosité exigeante lui interdit partout l'accord qu'il désire.

Au sein du groupe un puissant besoin d'action, une grande inquiétude ; faire le point s'impose. Il faut détruire des malentendus, ordonner dans l'unité des éléments contradictoires.

Dans la cité de grands amis rares : exceptionnels catholiques, témoignent tous les jours de leurs admirables qualités morales : pureté-intégrité. Je les considère comme les seules fleurs encore viables du christianisme. Fleurs largement ouvertes sur l'univers, elles déplorent amèrement le vide des formes sociales.

Cependant, ces amis ne peuvent lier la foi chrétienne aux vices sociaux qui pour nous en est devenue la cause. Pour eux la foi peut subsister à la ruine des formes

sociales qu'elle a pourtant engendrées. Le social est humain, sujet aux vicissitudes humaines : la foi est divine, éternelle.

Pour nous la foi est strictement humaine : Dieu ne pouvant se justifier sous quelques aspects que nous l'imaginions. La foi créera une poésie d'essence religieuse (communiant), si elle est dynamique ; une poésie d'essence personnaliste, sentimentale (isolante), si elle est au déclin.

[87]

Seule une foi, englobant le savoir humain présent dans une forme suffisamment dynamique pour détruire d'une part jusqu'au souvenir des vices sociaux qui étouffent les individus, et d'autre part réordonner les individus dans une nouvelle forme collective religieuse (foi et amour en nos semblables), peut justifier nos espoirs et notre ardeur.

Ces amis, comme nous, sont noyés dans notre profonde misère paysanne. Leur générosité commande le sauvetage de valeurs individuelles : d'individus, qui qu'ils soient, méritant à leurs yeux cette attention. Ils ont toute mon admiration et ma sympathie.

D'autres, aussi exigeants pour eux-mêmes - plus âgés - se sont retirés dans la forteresse liturgique et communient ainsi à un univers mystique : besoin de l'esprit. En même temps ils prodiguent leurs soins à une humanité retranchée de la société des hommes, et vaquent au bien-être de leur famille : besoin du cœur. La planète peut aller aux pires chaos, ils sont désormais à l'abri des désastres majeurs. Cette sagesse me fait peur...

Nombreux ceux à l'attitude ambivalente. Ils font la part de Dieu la part du diable. Ils reconnaissent certaines nécessités humaines à sauvegarder - certaines commodités mondaines ou Sociales auxquelles il faut sacrifier. Conserver une certaine dignité, un certain rang, une certaine aisance, une certaine facilité, une certaine gloire !

Tous ces chrétiens désirent maintenir les valeurs spirituelles définies, ou à définir, à la lumière du christianisme. Lumière éteinte pour nous.

La foule se débat magnifiquement dans l'obscurité ; pour elle tout est première nécessité. Sa vigueur collective est intacte. Ses agissements sont détestables parce

que les [88] cadres chargés de son information sont détestables. Toutes valeurs de pureté ont à les combattre.

La foule a une soif ardente et toutes les sources où elle peut s'abreuver sont empoisonnées.

Elle a tout notre amour.

Le grand devoir, l'unique, est d'ordonner spontanément un monde neuf où les passions les plus généreuses puissent se développer nombreuses, COLLECTIVES.

L'humain n'appartient qu'à l'homme. Chaque individu est responsable de la foule de ses frères, d'aujourd'hui, de demain ! De la foule de ses frères, de leurs misères matérielles, psychiques ; de leurs malheurs !

C'est pour répondre à cet unique devoir que « Refus global » fut écrit.

À la fin de ces projections libérantes, si je tente d'aller au fond du problème de notre enseignement, de son inefficacité à susciter des maîtres en tous domaines, j'y vois la même déficience morale qui entache tout le comportement social. Notre enseignement est sans amour : il est intéressé à fabriquer des esclaves pour les détenteurs des pouvoirs économiques ; intéressé à rendre ces esclaves efficaces. Nous dépensons beaucoup d'énergie et des millions dans ce but, mais nous ne pouvons trouver présentement ni personne ni un sou pour exalter les dons individuels qui seuls permettent la maîtrise.

Bien plus, si vous prêchez le désintéressement, la générosité, l'amour, vous serez jugés dangereux, l'on vous destituera « pour conduite et écrits incompatibles avec la fonction d'un professeur dans une institution d'enseignement de la province de Québec » dira le document final ! « vous salirez ce que la majorité respecte » écrira le profasciste politico-critique littéraire !

[89]

Et l'on est sans remords, couvert par la Toute-Puissance Divine, la très haute et très efficace protection du clergé. Le clergé qui, lui non plus, ne désire pas d'homme pensant, agissant, jugeant, susceptible de critiquer, de crier ! Des esclaves ! Des esclaves à qui il est interdit dès le bas âge un comportement humain supérieur, par défense mortelle, éternelle, de toucher à tout ce qui est noble et courageux et dangereux. Des êtres crevant dans la crainte ; ne pouvant juger des hommes et des choses que d'après des valeurs nominales. Voilà ! ce qu'il nous faut, ce qu'il nous faut à

tout prix ! Des valeurs dynamiques ? ça sent trop la dynamite, la révolution. Même le mot révolutionnaire a encore ici, dans certain milieu d'avant-garde s.v.p., le sens de briseur de vitres ! Quelle pitié.

Messieurs, vous touchez quand même au terme de votre puissance. Je sens que d'ici peu des centaines d'hommes venant des bas-fonds vous crieront à la face leur dégoût, leur haine mortelle. Des centaines d'hommes revendiqueront leur droit intégral à la vie. Des centaines d'hommes revendiqueront leurs droits au travail-passion et vomiront votre travail-corrée insignifiant et stérile. Des centaines d'hommes referont une société où il sera possible de circuler sans honte et de penser haut et net.

Vous vous demandez comment cela pourrait se faire ? Il a suffi de quelques heures de cours par semaine durant onze ans et d'un peu d'amour pour noyer complètement l'action de l'École des Beaux-Arts et son formidable appareil ! Des précisions ? Sur vingt-quatre jeunes artistes admis à la « C.A.S. », dix-neuf sont de mes anciens élèves dont onze de l'École du Meuble où l'étude de l'art était secondaire ! Leurs activités sont incessantes, leurs relations s'étendent de New-York à Paris.

Avec quoi ça été réalisé tout ça ? avec un restant d'horaire, un restant de budget et du meilleur de ce qu'un homme pouvait donner.

[90]

Vous y avez mis fin, soit ! mais je défie aucun pouvoir d'en effacer le souvenir et l'exemple.

Saint-Hilaire, février 1949.

[91]

REFUS GLOBAL.
PROJECTIONS LIBÉRANTES

NOTES BIOGRAPHIQUES

Notes bio-bibliographiques établies
par Francoise CLOUTIER-COURNOYER
et Louise LETOCHA

La Collection Borduas
du Musée d'art contemporain,
1976

[Retour à la table des matières](#)

[92]

**Borduas dans son atelier à Paris, en 1959.
(Photo ONF)**

Borduas dans son Atelier à Paris en 1959.
(photo ONF)

[93]

1905	Le 1 ^{er} novembre - naissance à Saint-Hilaire dans la province de Québec de Paul-Émile Borduas, premier fils et deuxième enfant de Magloire Borduas et d'Eva Perreault.
1912-1921	Études primaires à l'école de Saint-Hilaire et leçons particulières.
1921	Paul-Émile Borduas entre dans l'atelier d'Ozias Leduc (1864-1955) à Saint-Hilaire, Québec.
1922-1923	Il suit des cours du soir à l'École des Arts et métiers de Sherbrooke, Québec, pendant que le jour il est apprenti auprès de O. Leduc et l'assiste dans les travaux de décoration de la chapelle de l'évêché de Sherbrooke. Borduas obtiendra un premier prix de dessin à cette institution.
1923-1927	En novembre - il fréquente l'École des Beaux-Arts de Montréal et suit les cours réguliers du jour. Il obtiendra des prix en dessin et en anatomie à la fin de ses études.
[94]	
1927-1928	Paul-Émile Borduas devient professeur de dessin à l'école du Plateau de la Commission scolaire des écoles catholiques de Montréal.
1928	En septembre - il enseigne aux écoles du Plateau, Montcalm et Champlain et donne sa démission le 10 octobre de la même année. Le 11 novembre - P.-É. Borduas débarque au Havre et se rend à Paris.
1929	De janvier à mars - il étudie la fabrication du vitrail avec André Ruiny à l'atelier d'Hébert Stevens en même temps qu'il fréquente les Ateliers Maurice Denis. En avril - il se rend à Rambucourt où il collabore à la réalisation de décors à la fresque. En août - il fait un voyage en Bretagne.

1930	<p>En mai - il fait une demande de bourse au Gouvernement du Québec pour prolonger son séjour en France.</p> <p>Le 19 juin - P.-É. Borduas prend le bateau à Cherbourg pour le Canada.</p> <p>À compter de septembre, il enseigne le dessin à l'externat classique Saint-Sulpice jusqu'en juin 1943.</p>
1932	P.-É. Borduas ouvre un atelier de décoration murale, rue Châteaubriand à Montréal.
1933	Retour à l'enseignement pour le compte de la C.E.C.M. jusqu'en juin 1938.
1934	Vacances à Knowlton, province de Québec.
1935	Le 11 juin - mariage avec Gabrielle Goyette. Ils habiteront Montréal, au 953 rue Napoléon.
1937	En septembre - P.-É. Borduas est nommé professeur de dessin à vue, de décoration et de documentation à l'École du meuble de Montréal, où il enseignera jusqu'en 1948.
[95]	
	En septembre - un article de Maurice Gagnon consacré à P.-É. Borduas paraît dans la Revue moderne.
1938	<p>Été - il voyage en Gaspésie avec J.-M. Gauvreau et collabore à l'inventaire de l'artisanat commandé par le Service du tourisme du Québec. Il peint des paysages sur le motif dont <i>Coin du Banc</i> (collection du Musée d'art contemporain).</p> <p>Il déménagera ensuite au 983 rue Napoléon à Montréal.</p>
1939	P.-É. Borduas devient le vice-président de la Contemporary Art Society fondée en mai. Nouveaux cours de dessins donnés aux enfants à l'École du meuble.
1940	<p>En mars - le père Couturier dominicain, artiste et professeur, arrive à Montréal.</p> <p>En octobre - exposition Alfred Pellon au Musée des Beaux-Arts de Montréal.</p>

1942	Le 10 novembre - <i>Manière de goûter une œuvre d'art</i> , exposé donné à la Société d'études et de conférences à Montréal.
1943	En avril - voyage d'études à New York. Le 28 mai - Fernand Léger prononce une conférence à l'Ermitage de Montréal et montre son film le <i>Ballet mécanique</i> au Jardin botanique de Montréal. En juin - Alfred Pellan est nommé professeur à l'École des Beaux-Arts de Montréal. En décembre - parution de l'ouvrage intitulé <i>Borduas</i> , par Robert Élie aux éditions de l'Arbre à Montréal.
1944	Borduas est réélu vice-président de la C.A.S. De mars à avril - exposition <i>Cinq siècles d'art hollandais</i> organisée par la Art association de Montréal, Borduas y verra pour une première fois un Mondrian.
[96]	
	À l'été - il s'installe dans sa nouvelle maison à Saint-Hilaire. Charles Maillard quitte l'école des Beaux-Arts de Montréal.
1947	En janvier - André Breton invite Borduas à participer à l'exposition internationale du Surréalisme à Paris, il décline l'invitation. Représentation de <i>Bien-être</i> , pièce de Claude Gauvreau.
1948	Le 9 août - publication de <i>Refus global</i> aux éditions Mithra-Mythe à Saint-Hilaire. Le 4 septembre - Borduas est congédié de son poste de professeur à l'École du Meuble. Le 18 novembre - dissolution de la C.A.S.
1949	Borduas enseigne la peinture et le dessin à des enfants de la région, dans son atelier à Saint-Hilaire. En juillet - publication de <i>Projections libérantes</i> aux éditions Mithra-Mythe. De août à septembre - séjour à l'hôpital et convalescence. Protestation d'un groupe d'Automatistes contre la loi du Cadenas.
1950	En mars - traduction de <i>Refus global</i> à Londres par Simon Watson Taylor, ami de Riopelle.

	<p>En mars - manifestation des Rebelles le soir du vernissage du Salon du printemps.</p> <p>La santé de l'artiste l'oblige à restreindre sa production, à faire de l'aquarelle et à délaisser la peinture à l'huile.</p> <p>Ouverture de la Galerie d'avant-garde Agnès Lefort.</p>
1951	<p>Borduas exécute pour la seule fois au cours de sa carrière une douzaine de sculptures qui portent les noms de continents et de pays. À cause de sa santé, et aussi probablement de difficultés financières, il ne peint pas beaucoup cette année-là.</p>
[97]	
1952	<p>Au printemps - Borduas vend sa maison à Saint-Hilaire et vit désormais chez son frère Adrien jusqu'à son départ pour New York. Borduas se propose de voyager à travers les grandes capitales. Il fait part de ses projets à James Johnson Sweeney : il voudrait passer deux ans à Londres et à Paris, et une longue période au Japon.</p> <p>Il obtient avec beaucoup de difficulté un visa d'entrée aux États-Unis.</p>
1952-1953	<p>Il tente à deux reprises et sans succès d'obtenir une bourse de la Société Royale du Canada.</p>
1953	<p>Le 31 mars, il s'établit à New York. De mai à septembre - il passe l'été à Provincetown dans le Massachusetts. Il connaît une période de travail intense. C'est probablement à Provincetown qu'il commence à utiliser la spatule plutôt que le pinceau. De même, les conditions de luminosité dans lesquelles il peint sont différentes. À son retour à New York à l'automne sa peinture a considérablement changé. En septembre - il s'installe à New York au 119 est, 17th Street. Il fréquente le « Club », là où les artistes new-yorkais se réunissent pour discuter, il y rencontre plusieurs peintres importants de l'École des expressionnistes abstraits de New York. Il s'intéresse davantage à Franz Kline, de Kooning, Gottlieb, Motherwell, Pollock. Il travaille énormément l'aquarelle qui lui permet d'expérimenter ses nouvelles conceptions de l'espace.</p>
1954	<p>Du 10 au 25 août et pendant quelques jours en octobre, Borduas séjourne à Montréal.</p> <p>Du 5 au 23 janvier - première exposition individuelle de Borduas</p>

	<p>à New York à la Galerie Passedoit.</p> <p>Du 20 avril au 4 mai - exposition <i>La matière chante</i> à Montréal à la Galerie Antoine pour laquelle Borduas a fait la sélection des tableaux.</p>
[98]	
	<p>À New York, Borduas assiste au vernissage de l'exposition célébrant le 25^{ième} anniversaire du Musée d'Art moderne. Le tableau <i>Les lampadaires du matin</i> qui a été offert au Musée par la Galerie Passedoit fait partie de cette exposition.</p>
1955	<p>Du 11 au 28 février - Borduas se rend à Montréal pour voir l'exposition <i>Espace 55</i> au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Il accuse d'archaïsme les jeunes exposants et une controverse est engagée avec Fernand Leduc. Borduas rédige <i>Objectivation ultime fulgurante</i>, texte qui clôt cette controverse et qui est publié dans <i>L'Autorité</i> de Saint-Hyacinthe le 12 mars 1955.</p> <p>Du 25 avril au 2 mai - il séjourne à nouveau à Montréal. En août - Borduas vient au Canada pour faire ses adieux à ses amis.</p> <p>Le 21 septembre - il quitte New York à bord du bateau <i>Liberté</i> et arrive à Paris le 27 septembre. Il s'installe au 19 de la rue Rousselet. L'adaptation est difficile. Manifeste des plasticiens de Montréal : les artistes Jauran, Belzile, Jérôme, Toupin. Ouverture de la Galerie l'Actuelle à Montréal.</p>
1956	<p>De septembre au 10 novembre - Borduas voyage en Sicile et en Italie après une première année très occupée à peindre et un été achalandé où les collectionneurs et directeurs de galeries de Montréal et de New York se rendent à son atelier et achètent toute la production de l'été.</p>
1957	<p>En mars - Borduas expose à la Galerie Martha Jackson de New York pour la première fois.</p> <p>De juillet à octobre - Borduas voyage au Portugal et en Espagne.</p>
[99]	
	<p>En octobre - à la Galerie Tooth and Sons, Borduas participe à une exposition intitulée <i>Recent developments in painting</i>, où il est de vingt ans plus âgé que les autres exposants. Première exposition de Borduas à Londres et qui aura beaucoup de répercussions dans la presse anglaise.</p>

1958	<p>En mai - Borduas fait également un voyage en Italie et en Suisse.</p> <p>Borduas connaît une année mouvementée alors qu'il participe à plusieurs expositions. Il se rend à Bruxelles, à Venise et à Düsseldorf, en Allemagne pour une exposition individuelle.</p>
1959	<p>En mars - Borduas réussit à percer dans le milieu parisien lors d'une importante exposition de groupe <i>Spontanéité et réflexion</i> organisée par le critique d'art Herta Wescher où il participe avec cinq autres exposants. Il présente trois tableaux qui suscitent beaucoup de commentaires favorables dans la presse parisienne. Bien qu'il n'y ait pas eu de catalogue, la description de ces tableaux correspond aux <i>Sans titre</i> [n^{os} 37, 38 et 39] de la collection du Musée d'art contemporain. De mai à juin - la première exposition de Borduas à Paris à la Galerie Saint-Germain, où il expose 17 toiles, connaît une couverture de presse convenable compte tenu du fait qu'il soit encore peu connu dans le milieu parisien à cette époque.</p>
1960	<p>Borduas meurt à Paris, le 22 février.</p> <p>Borduas reçoit à titre posthume le prix Guggenheim pour son tableau <i>L'Étoile noire</i>. Du 22 décembre au 31 janvier 1961 - au Stedelijk Museum se tient à Amsterdam la première exposition rétrospective de l'œuvre de Borduas après sa mort.</p>

[101]

REFUS GLOBAL.
PROJECTIONS LIBÉRANTES

"Borduas et l'automatisme: les paradoxes de l'art vivant."

Par Marcel Fournier et Robert Plante

[Retour à la table des matières](#)

Un texte publié dans le livre de Paul-Émile Borduas, *Refus global et projections libérantes*, pp. 101-145. Montréal : Les Éditions Parti pris, 1977, nouvelle édition augmentée, 155 pp. Collection : Projections libérantes.

[102]

**Borduas devant un mur «automatiste», à la fin de sa vie.
(Photo Garan)**

Borduas devant un mur « automatiste » à la fin de sa vie.
(Photo Garan)

[103]

1. Bilan des lectures : le talent contre l'impossibilité historique
2. Position intermédiaire et contradictions : l'école du meuble
3. La querelle de l'art vivant : Borduas et Pellan
4. Le refus global ou l'autonomisation du champ artistique par la politisation du discours sur l'art

Peintre internationalement connu et dont le nom nous renvoie spontanément à l'événement le plus marquant de la vie culturelle et intellectuelle du Québec des années quarante, Paul-Émile Borduas connaît, surtout depuis sa mort en 1960, une multitude de discours de consécration tenus par des « prêtres » aussi différents que les historiens et critiques d'art, les essayistes, les sociologues et les militants nationalistes, et - on le devine aisément - pour des raisons différentes et souvent fort contradictoires. Il serait tentant d'expliquer les divergences et la variété des points de vue en invoquant (pour raisonner comme les historiens de l'art) l'inépuisable richesse de son œuvre dont la qualité, la diversité sont d'une densité telle qu'elle donne prise à plusieurs niveaux de lecture et d'interprétation qui malgré tout, étant donné les propriétés particulières de l'œuvre picturale construite sur un code non-explicite et non explicité, ne parviennent pas à l'élucider complètement. Mais l'entreprise s'avérerait vite oiseuse et stérile dans la mesure où, d'entrée de jeu, elle renonce à rendre compte de ce qui, précisément, demande à être expliqué : la profusion et la dispersion des différences dans les divers modes de rapport à l'œuvre.

[104]

1. Bilan des lectures : le talent contre l'impossibilité historique

[Retour à la table des matières](#)

En fait, sous l'argument de la richesse, de la diversité et de la spécificité de l'œuvre, se camouflent plusieurs lacunes théoriques qui ne sont pas sans contribuer largement à produire le "mystère" entourant l'œuvre. Un premier biais consiste à centrer la démarche analytique exclusivement sur l'œuvre et à postuler que celle-ci renferme tous les éléments de son intelligibilité en même temps qu'elle en est le principe. Il s'agit alors de l'amener à se "trahir" elle-même en retraçant sa genèse et les influences qui la marquent. Le travail, qui exige évidemment la maîtrise d'un vaste système de classement permettant de situer chacune des œuvres de l'artiste dans une classe nécessairement définie par rapport à une autre et de déterminer, par une analyse des ressemblances et des différences, les influences subies, consiste le plus souvent à dégager, sur la base d'une étude des caractéristiques internes, *l'unité* de la production artistique de Borduas et à la relier à celles d'autres peintres, contemporains ou non. On fait alors résider la preuve du bon classement dans la collecte d'informations permettant de certifier l'authenticité ou la véracité des influences subies : quels peintres a fréquenté l'artiste ? Quelles expositions a-t-il visitées ? etc. Cherchant sa preuve dans *l'événement*, l'anecdote, ce type d'explication fait alors apparaître l'ensemble de l'œuvre dans un cheminement *continu* où les contraintes ne pèsent que sur les aspects internes de l'œuvre et ne peuvent parvenir que des aspects internes d'autres œuvres, plaçant ainsi le rapport à l'œuvre en dehors de tout procès social d'élaboration. Ainsi, André Jasmin réfute l'hypothèse selon laquelle Borduas a été, au tout début de la Seconde Guerre Mondiale, "touché" par une toile de Mondrian et tente de démontrer que la toile qui a alors impressionné l'artiste est "La laitière" de Vermeer ¹. [105] Pour sa part, Guy Robert, qui consacre un ouvrage complet à Borduas, parle de l'influence des tableaux de Pellan tout en

¹ Jasmin, André, "Le climat du milieu artistique dans les années 40" in *Peinture canadienne française ; Conférences de Sève* no 11-12, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 27.

établissant diverses comparaisons entre l'œuvre de l'artiste québécois et celle de Jean Arp². Enfin, ce serait, selon Guy Viau, qui a connu Borduas, "devant un Renoir que celui-ci éprouve pour la première fois le mécanisme de la création artistique"³.

De telles analyses des influences proprement picturales sont d'autant plus difficiles que Borduas rompt assez tôt avec son seul maître, Ozias Leduc, et que pendant son séjour en France, il semble être imperméable aux différentes écoles parisiennes alors en pleine effervescence. La rareté des filiations plausibles et vraisemblablement identifiables aidant, on délaissera alors la quête des influences proprement picturales mais aussi des textes critiques et théoriques dont la référence tient aux influences littéraires du surréalisme et, plus particulièrement, à celle du "pape" Breton. Plusieurs spécialistes vont alors se mesurer au défi de définir l'ordre de présence d'un pan de richesse sur l'autre et d'identifier où et à quel moment dans l'œuvre, cette influence commence à se faire sentir. E.H. Turner⁴ établit alors à 1938 la date où François Hertel fait connaître à Borduas "Le Château Étoilé" de Breton. Par contre, Guy Viau⁵ pense que "c'est vers les années 1940 que Borduas déniche dans les rayons de la bibliothèque de l'École du Meuble un numéro de la revue *Le Minotaure* dans [106] laquelle se trouve "Le Château Étoilé" et d'autres textes de Breton. J.R. Ostiguy⁶, pour sa part, rejette ces hypothèses : ce serait, selon un témoignage de M^{me} Borduas, un scientifique français de passage à Montréal, Henri Laugier, qui aurait, en 1941, fait découvrir à Borduas la revue *Le Minotaure*. C'est aussi le point de vue qu'adoptent François Gagnon⁷ et Bernard Teyssède⁸ mais que ne partage pas tout à fait Guy Robert qui relève quelques flottements et ambiguïtés dans la lettre de Laugier à Borduas, en plus de manifester de grandes réticences à accepter le poids explicatif de l'influence littéraire dans le cheminement

² Robert, Guy, *Borduas*, Les Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1972.

³ Viau, Guy, *La peinture moderne au Canada français*, Ministère des affaires culturelles, Québec 1964, p. 49.

⁴ Turner, E.H., Paul-Émile Borduas 1955-1960, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal 1962.

⁵ Viau, Guy, *op. cit.*

⁶ Ostiguy, J.R., *Un siècle de peinture canadienne 1870-1970*, Presses de l'Université Laval, Québec 1971, p. 45.

⁷ Gagnon, François, "Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas", *La Barre du Jour*, n^{os} 17-20, janvier-août 1969, pp. 206-224.

⁸ Teyssède, Bernard, "Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal", *La Barre du Jour*, n^{os} 17-20, janvier-août 1969, pp. 224-270.

de Borduas, préférant s'en tenir davantage aux données d'ordre pictural ⁹. Ce type d'approche, on le voit, reproduit exactement les mêmes erreurs que la précédente mais en déplaçant le point d'ancrage du pictural vers le littéraire. En effet, même si elle semble atténuer l'autonomie souveraine de l'œuvre picturale, cette approche ne s'attarde guère à dégager les modalités de transfert du rapport à l'œuvre du domaine littéraire au domaine pictural ; elle vise plutôt à soupeser l'originalité de la production picturale à la lumière d'un emprunt littéraire. Les historiens de l'art attachent en effet beaucoup d'importance à la question de savoir si la lecture de Breton précède ou suit ce qu'on a tenu pour la première véritable manifestation de l'originalité et du génie de Borduas, à savoir les *Gouaches de 42*. Et sous cette querelle de dates et d'anecdotes où l'on cherche à vérifier si le génie vient avant l'influence ou l'inverse, la question du statut de l'innovation artistique, [107] ses conditions sociales de possibilité et le rapport qu'elle entretient avec l'ensemble du champ intellectuel, reste indiscutée.

Et c'est précisément pour cela que, malgré les nombreux articles, livres et thèses universitaires consacrés à Borduas, l'explication de son itinéraire artistique et intellectuel offre très peu de consistance. Même lorsqu'ils décrivent avec précision divers aspects de la vie de l'artiste ou qu'ils tentent d'établir une relation entre son œuvre et le contexte (social, politique, culturel, etc.) ¹⁰, les spécialistes de l'art transforment l'œuvre admiré en objet sacré et contribuent à accroître et produire le "mystère" : Borduas et son œuvre apparaissent alors, en effet, non seulement indéchiffrables mais aussi historiquement impossibles. Toutes les litanies attachées aux fausses explications par le talent apparaissent alors pour enraciner dans la nature ce qu'on présente comme culturellement impossible. C'est ainsi que sera créé le "personnage" Borduas dont le portrait sera tiré en présentant des traits culturels comme autant d'obstacles à surmonter par son talent "naturel". On le présente alors comme un peintre peu instruit, "impitoyablement conscient de son désavantage intellectuel" ¹¹, "handicapé dans la manifestation des concepts et des arguments" ¹², "timide et malhabile avec les mots" ¹³, dont l'expression souffre d'une certaine

⁹ Robert, Guy, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ Gagnon, François, *op. cit.*

¹¹ Robert, Guy, *op. cit.*, p. 24.

¹² *Idem*, p. 53.

¹³ *Idem*, p. 54.

"gaucherie lyrique"¹⁴ et qui, "aussi démunie dans sa formation idéologique"¹⁵ sera alors d'autant plus facile à ostraciser qu'il sera seul et abandonné de tous. Personnage qu'il nous faut tenir pour d'autant plus suspect que, de son vivant, Borduas [108] est admiré pour sa fougue, sa vivacité et son intelligence, lui qui "discute volontiers de théories qu'il exploite toujours brillamment."¹⁶

Somme toute, de telles lectures, qu'elles soient centrées sur l'œuvre ou sur l'auteur, sa biographie et sa trajectoire individuelle, parce qu'elles ne déterminent pas rigoureusement les conditions de production et de circulation des œuvres artistiques, ne contribuent guère à une objectivation désacralisante du peintre et son œuvre et ne font bien souvent que "rajeunir la liturgie sans rien renier de la vénération ancienne"¹⁷ des œuvres dont elles prétendent rendre compte. Elles auront, de plus, fortement contribué à faire oublier la genèse et les caractéristiques spécifiquement socio-culturelles du *mouvement* automatiste en réduisant celui-ci à l'influence et à la pensée d'un seul homme qu'on aura *négligé* de saisir dans la globalité de son insertion sociale ; on aura ainsi passé sous silence toutes la dynamique macro-sociologique des rapports de force qui structuraient l'ensemble des institutions (et les relations des groupes qui s'y affrontaient) de diverses manières touchées et mises en cause par la violente critique automatiste. Et ce silence est d'autant plus suspect que n'est pas sans être problématique le lieu où Borduas élabore sa conception de l'art : c'est à titre de professeur de dessin dans une *école technique* (l'École du Meuble) qu'il aura l'occasion de forger sa réflexion et sa pratique picturales qui viendront bousculer les plus sûres positions de *l'art académique* du Musée et de l'École des Beaux-Arts. On s'est empressé de faire de son renvoi de l'École du Meuble le symbole de son "martyre" et de la répression dont il fut victime [109] mais on n'a pas vu là tout le paradoxe d'une telle consécration. Et pourtant, c'est dans ce paradoxe que s'articule toute la spécificité (et une bonne partie du "mystère") du mouvement automatiste.

¹⁴ *Idem*, p. 58

¹⁵ Robert, Guy, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶ Gagnon, Maurice, Sur un état actuel de la peinture canadienne-française, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1945, p. 85.

¹⁷ Bourdieu, Pierre, « La critique du discours lettre » *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 5-6, p. 7.

En effet, il y a quelque chose d'intrigant dans le fait qu'une institution vouée à la formation de la couche supérieure de la classe ouvrière devienne le secteur de transformations importantes dans une production symbolique qui est propriété exclusive de la petite bourgeoisie canadienne-française qui doit d'ailleurs la disputer chaudement à certaines fractions de la bourgeoisie anglophone. Et cela n'est compréhensible que dans la mesure où l'on replace l'enseignement et la pratique du dessin dans le cadre plus large du rôle que leur assigne un système d'enseignement alors fort secoué autant par la nécessité d'encadrer une classe ouvrière dans une formation devenue plus nécessaire à la suite des transformations de la production que par celle de trouver de nouvelles positions à une petite bourgeoisie qui commence d'être aux prises avec « l'engorgement des professions ».

2. Position intermédiaire et contradictions: l'école du meuble

[Retour à la table des matières](#)

Jusqu'au début des années 1920, il n'existe au Québec aucune véritable institution d'enseignement des arts plastiques. Il y a bien, à la fin du XIX^e siècle, l'initiative de l'abbé Joseph Chabert, qui s'intéresse alors à l'éducation de la classe ouvrière et à sa spécialisation technique et artistique et qui réussit à mettre sur pied une école, l'Institution nationale, dont un des objectifs est d'offrir gratuitement des cours de dessin. Même si à la suite de diverses mésaventures (vandalisme, scandales, absence de subventions, etc.), l'école doit fermer ses portes, cette expérience manifeste l'intérêt que l'on porte dès cette période à l'enseignement des beaux-arts, en particulier du [110] dessin. En 1897, le Surintendant de l'instruction publique, Boucher de la Brière, reconnaît, dans son rapport annuel, que contrairement au futur membre d'une profession libérale, le futur négociant, le futur cultivateur ou encore le futur ouvrier (souvent fils d'ouvrier lui-même) "n'a aucune école spéciale où il puisse apprendre la théorie et la pratique du métier qu'il veut exercer". Conscient de cette lacune, celui-ci se rend à Paris pour visiter des écoles industrielles et, à son retour, travaille à la diffusion de l'enseignement du dessin et à l'amélioration des

méthodes de pédagogie du dessin. Dans le nouveau programme ¹⁸ de l'enseignement primaire qui est élaboré quelques années plus tard (1920), cette préoccupation est toujours présente : même si le dessin n'est pas, comme l'enseignement religieux, la langue maternelle et l'arithmétique, une "matière essentielle", il n'en devient pas moins que "matière obligatoire" à laquelle doivent être consacrées au moins deux heures par semaine.

À la même époque, des Anglophones montréalais tentent une première généralisation de l'enseignement professionnel par la mise sur pied d'un Conseil des Arts et Métiers : sorte d'excroissance du Mechanics Institute, cette formule de cours du soir s'adresse à des jeunes qui exercent déjà un métier et leur offre une formation complémentaire, un surplus de connaissances principalement axé sur la maîtrise du dessin. Parmi les cours qui se donnent au début des années 1910 au Monument National, ce sont donc les cours de dessin qui regroupent les plus grands nombres d'étudiants : dessin à main levée, dessin d'architecture et dessin mécanique ¹⁹.

[111]

À un moment où la formation artistique ne s'acquiert que sous la forme de cours privés soit dans les ateliers d'artistes canadiens connus, pour la plupart anglophones, soit dans les ateliers d'artistes européens, les écoles du soir du Conseil des Arts et Métiers commencent à prendre une grande importance pour les jeunes Québécois francophones qui manifestent des dispositions pour les arts plastiques : ainsi, l'on retrouve inscrits aux premiers cours de dessin du Monument national, dont la responsabilité est confiée à Ludger Larose et à Edmond Dyonnet ²⁰, des artistes tels Marc-Aurèle Fortin ²¹, Rodolphe Duguay ²² et Adrien Hébert ²³. Toutefois pour un

¹⁸ *Programme d'études de l'École primaire élémentaire*, précédé de notes concernant l'organisation pédagogique et l'organisation disciplinaire et accompagné d'instructions pédagogiques, Québec 1920.

¹⁹ Commission royale d'enquête sur l'enseignement industriel et technique, Ottawa 1913.

²⁰ E. Dyonnet est un professeur d'origine française qui a acquis sa formation artistique en Italie. Avant d'être nommé professeur à l'École des Beaux-Arts de Montréal, celui-ci occupe de multiples positions dans l'enseignement des arts : il est en effet responsable de cours de dessin à l'École Polytechnique, à l'Université McGill, à la Montréal Art Association et au Monument national.

²¹ de Jouvancourt, H., *M.-A. Fortin*, Collection Panorama, Lidec, Inc, Montréal, 1968.

²² *Les bibliographies françaises d'Amérique*, Les Journalistes associés Éditeurs, Montréal.

²³ *Ibid.*

bon moment encore ceux qui comptent entreprendre une véritable carrière artistique devront travailler sous la direction d'artistes connus (Duguay est l'élève de Suzor-Côté, E. Soucy est celui de W. Hill) ou s'inscrire aux cours de la Montréal Art Association et ensuite poursuivre leur formation à Paris dans des écoles (École des Beaux-Arts de Paris) ou dans des ateliers d'artistes. Cette dernière étape de leur formation est souvent pour ces artistes québécois la plus longue et la plus déterminante : par exemple Clarence Gagnon, qui devient au cours des années 1930 le peintre québécois de langue française le plus important, s'initie à l'art d'abord à la Montreal Art Association sous la direction de William Brymner (1897-1900) pour ensuite parfaire sa formation à Paris où, grâce à un appui financier de M. James Morgan de Henry Morgan & Co Ltd., il effectue un long séjour d'études [112] (stage à l'Académie Julian sous la direction de Jean-Paul Laurens) et de travail ²⁴ ; de même Rodolphe Duguay séjourne pendant sept ans en France (1920-1927) après avoir été l'élève de Suzor-Côté (1910) et avoir suivi des cours du soir en dessin au Monument national (1910-1911).

À la suite des bouleversements de la structure économique et aussi de la modification de la répartition de la main d'œuvre que connaît le Québec au début du XX^e siècle, le système d'enseignement professionnel, auquel est relié étroitement l'enseignement des arts, devient manifestement déficient : d'ailleurs alors même que la Commission Robertson mène son enquête sur l'enseignement technique et industriel ²⁵ le Gouvernement québécois, dirigé alors par Lomer Gouin, crée en 1907 les écoles techniques de Montréal et de Québec, qui reçoivent quelques années plus tard (1911) dans des locaux modernes et bien équipés, les premières cohortes d'élèves. Cette forme d'enseignement, dont le programme accorde une place importante au dessin, se développe rapidement : des écoles semblables sont créées à Shawinigan (1911), à Trois-Rivières (1918) et à Hull (1919). Taschereau, qui succède à Gouin et dirige le gouvernement de 1920 à 1936, poursuit le développement et la structuration du système d'écoles techniques : ne craignant pas "l'encombrement des compétences", ce gouvernement, qui s'assure la collaboration étroite d'intellectuels et universitaires tels Athanase David, Édouard Montpetit et Victor Doré, parvient en effet à améliorer et aussi à diversifier le système d'enseignement non seulement

²⁴ Gauvreau, J.-M., "Clarence Gagnon, 1881-1942", *Technique*, juin 1943, pp. 435-440.

²⁵ Commission royale d'enquête sur l'enseignement technique et industriel, *op. cit.*

aux niveaux supérieurs mais aussi aux [113] niveaux inférieurs ²⁶. Il s'agit là d'une véritable réforme du système d'enseignement dont l'objectif (politique) est d'assurer une participation canadienne-française aux niveaux supérieurs de l'économie tout en formant une classe ouvrière plus hautement spécialisée et plus apte à occuper les "nouveaux" postes.

La création d'Écoles des Beaux-Arts à Montréal et à Québec au début des années 1920 s'inscrit dans cette vaste réforme du système d'enseignement québécois. D'ailleurs, à leurs débuts, ces écoles apparaissent comme des écoles techniques : devant les appréhensions du milieu canadien-français, qui s'indigne devant la folie d'ouvrir de telles écoles dans une société "si peu sensibilisée à la culture", les premiers responsables affirment le caractère pratique, d'"arts appliqués" de ces écoles et fixent comme objectif de préparer des jeunes à des débouchés tels l'architecture, l'art publicitaire et le professorat en dessin. Enfin, comme les autres écoles (techniques), ces Écoles des Beaux-Arts n'impose aucun critère proprement scolaire d'admission : "Cette éducation par un enseignement gratuit, accessible à toutes les classes, s'étend, affirme le directeur de l'École des Beaux-Arts de Montréal, aux éléments souvent les plus doués de la masse populaire. C'est dire qu'il ouvre à tous des horizons" ²⁷. Et même s'il existe des examens d'admission qui portent à la fois sur les habiletés techniques, l'imagination et la sensibilité et sur les connaissances générales de l'étudiant, il ne semble pas, tout au moins au cours des premières [114] années d'existence, qu'il y ait une véritable sélection des étudiants : le nombre d'étudiants qui sont acceptés au cours du jour est sensiblement le même que celui des étudiants qui font leur demande d'admission ²⁸. À la fois par l'orientation de leur enseignement et par leurs critères d'admission, ces écoles réunissent les conditions pour être accessibles à ceux qui sont exclus des voies menant aux études supérieures, c'est-à-dire non seulement aux jeunes filles et aux jeunes garçons issus des classes supérieures qui y trouvent une sorte de "refuge" mais aussi, en autant qu'ils

²⁶ Vigod, B.L., "Qu'on ne craigne pas l'encombrement des compétences" : Le gouvernement Taschereau et l'éducation, 1920-1929, *Revue d'Histoire de l'Amérique française*, vol. 28, n° 2, septembre 1974, pp. 209-244.

²⁷ Palmarès, École des Beaux-Arts de Montréal, 1927, cité par B. Lebel, *Sélection et carrière des artistes plastiques au Québec*, Thèse de maîtrise, Département de sociologie, Université de Montréal, 1970.

²⁸ Rapport du Secrétaire et du Registraire de la Province de Québec, 1923-24, Québec, 1924.

apparaissent "doués", à des jeunes qui parviennent de classes populaires. Quant à la véritable sélection, elle ne semble s'effectuer qu'au cours des études (choix de la section, persévérance, obtention de prix etc.) et à l'entrée sur le marché du travail.

Les conditions d'accès à la carrière artistique commencent dès lors à se modifier : pour acquérir le titre d'"artiste", il ne suffit plus de suivre les cours de la Montréal Art Association ou de fréquenter l'atelier d'un artiste, il faut aussi obtenir un diplôme d'une institution scolaire. En fait, l'École des Beaux-Arts délaissera très rapidement les préoccupations d'art appliqué pour axer exclusivement son enseignement vers une formation classique en histoire de l'art et en peinture.

La mise sur pied en 1935 de l'École du Meuble s'inscrit d'ailleurs tout autant dans une volonté de doter le Québec d'un bon réseau d'écoles professionnelles que dans une réaction à l'orientation que prend l'École des Beaux Arts : un des objectifs de cette nouvelle école, dont la responsabilité est confiée à un professeur en ébénisterie à l'École Technique de Montréal, [115] Jean-Marie Gauvreau ²⁹, est alors de permettre aux jeunes d'accéder non plus aux carrières dites "libérales" qui apparaissent encombrées mais aux "carrières industrielles", en transformant les jeunes en "une élite d'hommes de goût, armés d'une culture artistique et technique solide" ³⁰.

Pour atteindre cet objectif, l'École du Meuble entend, dès sa fondation, se situer entre la culture (artistique, littéraire, etc.) et la technique, voire même espère réaliser une synthèse de ces deux pôles : l'enseignement touche en effet à la fois à la technique et aux arts décoratifs et comprend des cours de construction et de finition du meuble, des cours de garniture, des cours de dessin (géométrique, à vue, de construction du meuble), et des cours d'histoire de l'art. De plus, parmi le premier corps professoral, l'on trouve non seulement des spécialistes en ébénisterie mais aussi un architecte, Marcel Parizeau, un peintre, Jean-Paul Lemieux et un professeur d'histoire de l'art, Maurice Gagnon, qui remplit aussi la tâche de conservateur de la bibliothèque de l'École. L'ébénisterie apparaît donc beaucoup moins un métier qu'un art appliqué : "Il y a dans l'ébénisterie, écrivait quelques années aupa-

²⁹ Après un séjour d'études à l'École Boulle de Paris, Jean-Marie Gauvreau est invité en 1932 à organiser un cours d'ébénisterie dans le cadre du programme régulier de l'École Technique de Montréal. À la même époque, celui-ci participe activement à la revue *Technique*, dont il devient en 1937 le rédacteur en chef.

³⁰ Gauvreau, J.-M., "L'École du Meuble", *Technique*, vol. 18, avril 1943.

ravant Jean-Marie Gauvreau, deux domaines bien distincts, celui de l'art et celui de la technique, sans quoi toute œuvre est compromise" ³¹. Cependant l'École du Meuble demeure, comme les autres écoles techniques et spécialisées, largement dépendante de l'industrie (du bois et du meuble en particulier), pour laquelle elle veut former [116] une main d'œuvre qualifiée. La devise du diplôme que cette école décerne n'est-elle pas : "Honnêteté, distinction et compétence". De plus, le directeur, qui établit de nombreux contacts avec des industriels, manifeste, au moment où la première génération de diplômés entre sur le marché du travail, sa fierté devant leur orientation professionnelle (directeurs de manufacture de meubles, dessinateurs dans de grandes maisons de commerce, professeurs ou instructeurs de travaux manuels dans les commissions scolaires, les Écoles technique et les Écoles d'Arts et Métiers, etc.).

Même si les responsables de l'École du Meuble ne prétendent pas "rivaliser avec l'École des Beaux-Arts", l'opposition entre ces deux institutions est présente dès les premières années : l'École du Meuble entend aussi offrir une véritable formation artistique et décerner des titres qui sur le marché artistique et scolaire ne risquent pas d'être dévalués. Cette stratégie, qui est de demeurer une école d'art tout en répondant aux exigences de l'entreprise et qui est largement déterminée par sa position (intermédiaire) dans le système d'enseignement et dans le champ artistique, marque le programme d'enseignement et les préoccupations des professeurs. Ainsi, sans négliger ou abandonner la tradition artisanale canadienne-française, qu'elle espère faire "renaître", l'École du Meuble compte transmettre à ses élèves des éléments de "grande culture" et les familiariser avec l'art européen : le programme comprend non seulement des cours sur l'utilisation du bois canadien, dans lesquels on fait la promotion du "style paysan" mais aussi des cours d'histoire de l'art (européen). De même, le Musée du Meuble dont se dote l'École réunit une collection canadienne et une collection française. Enfin, une brève étude des activités ou tout simplement des goûts des membres du corps professoral et de la direction permet de constater la valorisation [117] simultanée d'un art dit "universel" et d'un art "local" : alors même qu'il fait l'éloge du peintre canadien-français Clarence Gagnon et qu'il célèbre dans de nombreux articles et ouvrages les artisans méconnus d'ici, Jean-Marie Gauvreau diffuse des textes sur le mobilier français de la Renaissance et or-

³¹ Gauvreau, J.-M., "L'enseignement de l'ébénisterie", *Technique*, vol. 5, n°. 3, mars 1931, p. 26.

ganise un colloque pour souligner le tricentenaire de la naissance de Louis XIV. Par ailleurs, sous sa direction, l'on trouve un Maurice Gagnon qui met tous ses efforts à la glorification de l'art contemporain ou "art vivant" : publication d'articles et de livres sur la "Peinture moderne", mise sur pied avec son collègue Marcel Parizeau et le peintre John Lyman d'une société pour la "défense de l'art vivant" (achat d'œuvres, expositions, conférences, édition de livres d'art, etc.).

Lorsqu'en 1937 P.-É. Borduas remplace Jean-Paul Lemieux à l'École du Meuble, il y trouve donc un lieu caractérisé par la diversité des exigences et des tendances : culture / technique ; art européen / art canadien-français ; art moderne / art traditionnel ; etc.). Mais c'est là un poste pour lequel il est, sous le rapport de l'habitus, relativement bien préparé ou prédisposé : celui-ci a en effet une double formation, l'une plus technique dans son milieu familial et sous la direction d'Ozias Leduc, l'autre plus artistique et plus théorique à l'École des Beaux-Arts de Montréal et aux Ateliers d'art sacré de Paris. Et même s'il n'obtient pas suffisamment de contrats de décoration d'églises pour vivre de son métier ³², sa compétence [118] en art sacré constitue au moment de sa nomination à l'École du Meuble un "capital" précieux : la direction de l'École manifeste alors un intérêt pour ce domaine où l'École pourrait "exceller non seulement dans l'exécution proprement dite, mais dans la création, l'éducation du bon goût qui laisse à désirer, de la plus humble chapelle à la prétentieuse cathédrale". ³³

L'accueil que Borduas reçoit à l'École du Meuble semble bien chaleureux si l'on se réfère à un article "La peinture moderne : la peinture religieuse", qui est publié par Maurice Gagnon dans la revue *Technique* et dans lequel sont reproduites deux de ses toiles ("Jeune fille au bouquet", "Saint-Jean"). Le commentaire élogieux dont Borduas est alors l'objet est le suivant :

³² Voir à ce sujet la thèse de Françoise Legris : *La peinture religieuse de Borduas*. À son retour de Paris, Borduas aura en effet tenté de vivre de son travail de peintre religieux mais, comme le montre Legris, la conjoncture économique (crise de 1929) ainsi que la concurrence des artistes italiens rendront impossible une telle tentative. Borduas sera alors contraint d'accepter un poste de professeur de dessin au Collège Grasset d'abord pour ensuite passer en 1937 à l'École du Meuble. Les historiens de l'art ont beaucoup négligé cette période de la vie de Borduas mais, une telle bifurcation, nous le verrons plus bas, revêt un caractère capital dans la compréhension de son itinéraire et de l'automatisme.

³³ Gauvreau, J.-M., "L'École du Meuble", *op. cit.*

"L'illustre peintre (Leduc) renaît (et combien il doit en être heureux) en un élève qu'il a formé en son pays, Paul-Émile Borduas. Cet artiste canadien ne peut mieux me servir à conclure cet entretien puisqu'il est pour nous l'aboutissement heureux de notre décorateur d'églises Ozias Leduc qui lui apprit le premier son métier et que par ailleurs il est sorti des Ateliers d'art sacré parisiens après avoir bénéficié de l'enseignement de George Desvallières et de celui de Maurice Denis. Ce n'est pas, je vous l'avouerai, sans beaucoup d'émotions, que je vous parle de ce peintre quasi inconnu. Sa carrière est encore très courte mais elle a marqué par ses œuvres qui sont pour l'avenir plus qu'une verte promesse." ³⁴

Tout en consacrant beaucoup de temps et d'énergie à ses activités pédagogiques, Borduas tente alors de [119] nouveau d'entreprendre une carrière artistique : le seul fait d'être l'élève d'Ozias Leduc, d'avoir poursuivi des études en France et d'avoir acquis une expérience dans l'enseignement du dessin lui confère certes une certaine légitimité, mais l'accès à l'École du Meuble le met en contact avec de nouveaux amis, des "amis, dira-t-il plus tard, venus du fond de (mon) rêve : Maurice Gagnon, le Père Carmel Brouillard, John Lyman et autres" ³⁵. De plus, quelques-unes de ses premières œuvres sont remarquées : par exemple, son "Saint-Jean" appartient à Jean Bruchési, qui est sous-ministre au Secrétariat de la Province de Québec et qui est aussi en contact avec les responsables de l'État. Cependant parce que l'École du Meuble occupe dans le champ artistique une position inférieure et opposée à l'École des Beaux-Arts, sa fréquentation constitue un handicap qui sous un autre angle, peut apparaître avantageux : sa seule fréquentation ne définit en effet pas automatiquement professeurs et étudiants comme des "artistes" ; au contraire, ceux-ci sont souvent contraints à investir un temps et une énergie beaucoup plus considérables pour acquérir le "titre" d'artiste, qui leur est toujours contesté. De plus, à l'assurance et aux certitudes (dogmes), professeurs et étudiants de l'École du Meuble en viennent à substituer l'inquiétude et la curiosité (esprit de recherche) et s'éloignent

³⁴ Gagnon, Maurice, "La peinture moderne : la peinture religieuse", *Technique*, vol. 15, avril 1940, p. 254.

³⁵ Borduas, P.-É., *Projections libérantes*, op. cit., p. 35.

des canons de l'académisme pour expérimenter de nouvelles conceptions de l'art et de l'artiste.

Cette forme d'exclusion ou de relégation que constitue l'appartenance à l'École du Meuble représente ainsi une condition importante de l'innovation culturelle dans la mesure où la volonté de concilier à la fois les arts appliqués et l'"art vivant" oblige à la révision et l'invention de formules pédagogiques qui [120] permettront bientôt de se distinguer de l'École des Beaux-Arts. "Les nouvelles méthodes pédagogiques préconisées par l'École du Meuble, puisées aux sources de la saine tradition française, ont été, écrit le directeur de l'École, adaptées à nos besoins. L'École s'efforce avant tout de développer les qualités d'esprit et la personnalité ; elle ne cherche pas à imposer des directives inflexibles de crainte de fausser le tempérament de ses élèves. Elle donne plutôt libre jeu à leur initiative et à leurs dons naturels, se contentant de les guider et de créer une atmosphère propice à l'éclosion des idées" ³⁶.

Cet apport pédagogique prend d'autant plus d'importance qu'il devient rapidement partie prenante dans un vif débat qui s'est amorcé sur la réévaluation des méthodes pédagogiques dites traditionnelles. Ainsi, la pédagogie propice aux collègues classiques, qui constituent alors le pivot du système d'enseignement québécois, est-elle l'objet d'un examen attentif : quelques intellectuels, dont certains membres du clergé, s'interrogent au sujet de la valeur de mesures pédagogiques telles les horaires, les règlements sévères, la discipline stricte, la surveillance continue, etc. Et, à la conception de l'enfant comme un être "naturellement mauvais" à qui il faut "oser, refuser, imposer l'effort, la générosité, et le sacrifice" ou, en d'autres termes, dont il faut "mâter la chair" ³⁷, ceux-ci substituent une conception moins autoritaire, qui ne s'appuie pas sur "des procédés standardisés et catalogués dans les articles d'un code disciplinaire impersonnel et rigide" et qui tient compte largement [121] de la personnalité des enfants dont ils veulent "former le caractère". ³⁸

³⁶ Gauvreau, J.-M., "L'École du Meuble", *op. cit.*

³⁷ R.P. Marcel Marcotte, sj., "Autorité et liberté", *Collège et Famille*, vol. 1, n°. 5, novembre 1944, p. 199.

³⁸ R.P. Noël Mailloux, o.p., "La discipline au service de la personnalité" *L'enseignement secondaire au Canada*, vol. 28, n° 1, octobre 1943, pp. 8-25 ; R.P. Dion, o.f.m., "Culture et liberté au foyer et à l'école", *ibid.*, novembre 1945. À la fin des années 1948, paraît aussi un nouveau manuel de pédagogie générale qui connaît un grand succès : Roland Vinette, *Pédagogie générale*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, 1948, 406 p.

Ce "renouveau pédagogique", auquel participent activement les nouveaux spécialistes que sont les psychologues et les psycho-pédagogues et qui n'est pas totalement indépendant de la faveur que connaît la philosophie personnaliste dans les milieux intellectuels québécois, se manifeste d'une façon particulière dans l'enseignement de l'art, et entraîne la "découverte" des dessins d'enfants : exposition d'œuvres d'enfants à la Montréal Art Association, à l'École du Meuble, à l'École des Beaux-Arts de Québec, au Collège Notre-Dame-de-Grâce, à la Familiale, etc ³⁹. Loin d'être considéré comme "un petit monstre qui, si on lui laisse pousser ses dents et aiguiser ses griffes, deviendra un fort grand monstre qui dévore de toutes ses griffes et mord de toutes ses dents" ⁴⁰, l'enfant apparaît comme "un poète, un poète instinctif", qui "engendre les objets les plus merveilleux, fruits de sa vive imagination, exprimée en des formes non apprises et récitées par cœur" ⁴¹. De cette nouvelle conception pédagogique qui, "parce qu'elle vise à respecter la personnalité de l'enfant, est qualifiée, par François Hertel, de "personnaliste" ⁴². Borduas est, dès la fin des années 1930 et tout au long des années 1940, un des plus actifs propagandistes. Alors [122] qu'il est professeur au Collège Grasset, Borduas se prend d'enthousiasme pour les dessins de ses élèves et, s'inspirant de la méthode de Quénioux que lui fait connaître Ozias Leduc, entreprend de pousser plus à fond les conséquences pédagogiques et artistiques de son "émerveillement". Exposant l'itinéraire de sa démarche picturale, il accordera une importance capitale à cette incursion dans la pédagogie : "Les enfants que je ne quitte plus de vue m'ouvrent, écrit-il à lui-même, toute large la porte de surréalisme, de l'écriture automatique. La plus parfaite condition de l'acte de peindre m'était enfin dévoilée." ⁴³

Passant par la suite à l'École du Meuble, Borduas poursuit frénétiquement cette expérience pédagogique et artistique qu'il décrit longuement dans les *Projections libérantes* : établissement d'une relation personnalisée entre le professeur et les étudiants, abandon des "exercices mécaniques, des imitations et des singeries", valorisation de l'expérimentation personnelle, etc. La plupart des historiens de l'art québécois reconnaissent avec lui (peuvent-ils faire autrement, eux qui sont si près

³⁹ Selon Maurice Gagnon, in *Sur l'état actuel de la peinture canadienne*, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁰ R.P. Marcel Marcotte, s.j., "Autorité et liberté", *op. cit.*, p. 199.

⁴¹ Gagnon, Maurice, *Sur l'état actuel de la peinture canadienne*, *op. cit.*, p. 56.

⁴² *Ibid.*, p. 52.

⁴³ Borduas, P.-É., *Projections libérantes*, *op. cit.*, p. 34.

des moindres chuchotements du génie du maître ?) l'importance de cette expérience pédagogique et son influence déterminante sur sa production picturale, mais ils ne parviennent guère - plusieurs ne se posent même pas la question - à en dégager un principe d'explication. Et s'il en est ainsi c'est parce qu'ils ont négligé de s'interroger sur l'arrivée de Borduas dans l'enseignement secondaire. Et pourtant c'est là un événement extrêmement important car Borduas n'a pas choisi la carrière de professeur, il y a été relégué.

En effet, à son retour des Ateliers d'Art Sacré, Borduas ne choisit pas d'enseigner mais bien plutôt de *faire œuvre de peintre* et de gagner sa vie en axant [123] sa carrière, à la manière de son maître Ozias Leduc, sur l'art religieux. Le marché déjà bien occupé, une situation économique des plus difficiles ainsi que la concurrence d'artistes étrangers l'obligeront à renoncer à ses projets et il sera contraint, pour assurer sa subsistance, de chercher un autre métier. C'est ainsi qu'il acceptera d'abord un poste de professeur de dessin au Collège Grasset et à l'École du Meuble ensuite. Il revient alors à un métier auquel il avait déjà renoncé, puisqu'il avait été, à sa sortie des Beaux-Arts, professeur de dessin dans une école élémentaire, emploi qu'il avait quitté par dégoût et refus des compromissions que voulait lui imposer le système de patronage. Il avait alors choisi, sous les conseils et avec l'aide d'Ozias Leduc, d'aller parfaire ses connaissances en peinture religieuse à Paris. Plus qu'un simple retour en arrière, l'emploi dans l'enseignement signifie pour Borduas la dévaluation du capital culturel qu'il s'était acquis en Europe et qui, à ce moment-là, étant hautement valorisé, aurait normalement dû lui valoir la légitimité et l'accès à la carrière d'artiste à laquelle il aspirait ⁴⁴.

Privé d'un accès direct à la "vie d'artiste", Borduas se voit donc acculé, pour poursuivre, à la tâche de constituer un nouveau capital culturel. C'est le début d'une longue entreprise autodidacte où, en sus de sa tâche d'enseignant et du labeur de sa recherche proprement picturale, il s'efforce d'acquérir une plus [124] grande "cultu-

⁴⁴ Il faut bien noter cependant qu'il s'agit seulement d'une dévaluation et non pas d'une perte de son capital culturel. Celui-ci lui sera en effet reconnu à l'École du Meuble mais non pas pour lui donner directement et immédiatement accès au statut d'artiste mais bien plutôt à celle du professeur de dessin qui se double d'un "peintre *quasi inconnu*" dont la "carrière est encore très courte mais elle a marqué par ses œuvres qui sont pour l'avenir plus qu'une *verte promesse*". (M. Gagnon, *op. cit.*, p. 254.) Son capital culturel lui est reconnu par une instance qui n'est pas celle qui normalement reconnaît les artistes et, plus encore, cette reconnaissance fait de lui un excellent aspirant et non pas un peintre déjà doté de notoriété.

re générale" et une meilleure connaissance de l'histoire de l'art. Mais c'est là tenter de répondre à des exigences qui sont très différentes et parfois contradictoires, et Borduas n'est pas sans en être, dans une certaine mesure, paralysé. "Le travail à l'atelier est, confie-t-il, 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 décupant à la pinte." ⁴⁵

De cette période de faible productivité qui va de 1932 à 1942, Guy Robert présente une description détaillée - enseignement absorbant, frustrant et mal payé, santé précaire, lourde responsabilité financière, etc. - pour mieux illustrer sa thèse qui est de considérer la misère (physique, financière ou psychologique) comme une des conditions du génie. L'opération consiste à transformer les attributs d'une position sociale en des caractéristiques d'une condition d'existence ou d'une personnalité : la principale difficulté ou "misère" de Borduas n'est en effet, pas tant de "joindre les deux bouts" que de rencontrer des exigences divergentes qui lui sont imposées par son itinéraire social et scolaire et par les positions qu'il occupe dans l'enseignement. Il n'est donc pas inexact d'affirmer, comme le fait François Gagnon ⁴⁶, que l'innovation de Borduas est née de la rencontre d'une influence littéraire (le surréalisme de Breton) et d'une expérience pédagogique, mais cette explication demeure mystificatrice si elle ne tient pas compte en même temps des conditions de possibilité d'une telle rencontre et, donc, si elle ne fait aucunement référence [125] au poste qu'occupe Borduas et plus largement à la position (intermédiaire) de l'École du Meuble dans le champ artistique et intellectuel québécois.

⁴⁵ Borduas, P.-É., *Projections libérantes*, op. cit., p. 34.

⁴⁶ Gagnon, François, "Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas", op. cit., p. 220.

3. La querelle de l'art vivant : Borduas et Pellan

[Retour à la table des matières](#)

En raison de leur position dans le champ artistique, les responsables de l'École du Meuble ont manifestement intérêt à accueillir et à encourager toute action qui contribue à remettre en question la position dominante de l'École des Beaux-Arts : glorification de l'artisanat, organisation d'expositions de dessins d'enfants, acceptation du renouveau pédagogique, etc. Dans une certaine mesure, cette concurrence entre les deux écoles montréalaises prédispose aussi les professeurs de l'École du Meuble à s'intéresser à "l'art vivant" dont la position au plan institutionnel demeure fragile et marginale. Un de ceux qui luttent alors le plus activement pour la défense de cet art, nous l'avons vu, est lui-même professeur d'histoire de l'art et bibliothécaire à l'École du Meuble : il s'agit de Maurice Gagnon, qui organise de nombreuses conférences et expositions en plus de publier régulièrement des articles et des ouvrages consacrés à "l'art vivant". Responsable d'une collection d'art canadien aux Éditions de l'Arbre, celui-ci la transforme en une véritable entreprise de glorification de la peinture "en mouvement" et plus particulièrement des membres de la Contemporary Art Society. Les deux premiers ouvrages de la collection, écrits par Gagnon lui-même et par Robert Élie, sont d'ailleurs consacrés à Pellan et Borduas.

En plus de réunir des artistes et des intellectuels membres de la C.A.S., l'École du Meuble accepte de recevoir chaleureusement un spécialiste en art sacré, le R.P. Couturier o.p. Ce dernier prend alors une part [126] très active aux débats sur la pédagogie et l'art vivant qui secouent les milieux intellectuels montréalais et ne va pas sans jeter de l'huile sur le feu. En effet, par son éloge de l'activité pédagogique de Borduas, par ses conférences publiques sur "l'art vivant" et par l'organisation d'expositions - dont celle de 1941 des Indépendants - celui-ci apporte, au moment même où il se brouille avec le directeur de l'École des Beaux-Arts de Montréal, une double caution, religieuse et européenne, à la lutte que les professeurs de l'École du Meuble mènent contre l'académisme.

Cet enthousiasme manifesté pour "l'art vivant" trouve également son écho dans de nouvelles revues intellectuelles (*Amérique française, la Nouvelle Relève, Gants du ciel*) et bénéficie largement de la conjoncture sociale, politique et économique que crée la deuxième guerre mondiale : cette période se caractérise en effet par d'importantes transformations structurelles (industrie de guerre qui "relance" l'économie, accès de la femme au marché du travail, etc.) et aussi par une plus grande ouverture sur l'étranger. Le milieu artistique et intellectuel montréalais connaît alors une grande agitation : les nombreux intellectuels et artistes européens qui se réfugient à New York séjournent régulièrement à Montréal, rencontrent les intellectuels québécois, présentent des conférences, publient même des livres, etc. Cette ébullition culturelle aura d'autant plus d'impact que le monde de l'édition, favorisé par l'adoption de nouvelles lois, connaît un développement très rapide lui assurant ainsi une large diffusion.

Pratiquement exclus du marché canadien de la peinture, les artistes québécois francophones, qui sortent de plus en plus nombreux des différentes écoles d'arts, ont alors tout intérêt à profiter de la conjoncture et à bifurquer vers l'art vivant : une telle conversion leur est d'autant plus facile que, d'une part, ils "n'ont rien à perdre" et que, d'autre part, à la suite de transformations [127] structurelles que précipitent la guerre, une nouvelle petite bourgeoisie francophone commence d'apparaître entre la bourgeoisie anglophone et la petite bourgeoisie traditionnelle, qui se montre "disposée" à investir dans cet art nouveau ⁴⁷. La véritable expansion d'une société telle la Contemporary Art Society qui est fondée en 1939 par un artiste canadien anglais, John Lyman, ne s'effectue que sur la base d'un recrutement de nombreux jeunes artistes francophones et d'une insertion dans le réseau d'enseignement francophone.

Les deux artistes qui au cours des années 1940 et une partie des années 1950 domineront la scène artistique québécoise et canadienne, Borduas et Pellan, sont tous deux francophones, ont fréquenté des Écoles des Beaux-Arts et se sont "convertis" vers la fin des années 1930 à "l'art vivant". Toutefois, leurs stratégies de conquête du marché sont dans l'ensemble très différentes et les mettent, après

⁴⁷ Dans son ouvrage *Sur l'état actuel de la peinture canadienne* (op. cit.), Maurice Gagnon présente une liste des amateurs d'art vivant : parmi ceux-ci se retrouvent plusieurs jeunes québécois de langue française qui sont membres des professions libérales (avocat, médecin) et des intellectuels (professeurs d'université, journalistes, etc.).

une courte période d'admiration mutuelle et de relations amicales, en concurrence. Le conflit qui oppose les deux artistes et auquel aiment bien s'attarder les historiens de l'art, n'est pas uniquement comme ceux-ci le prétendent, un conflit de personnalité entre deux individus également orgueilleux et ambitieux, il est aussi et surtout un conflit d'intérêts entre deux peintres qui luttent pour occuper, dans le champ artistique québécois, une même position, mais qui empruntent des voies quelque peu différentes. Pour sa part, Pellan emprunte des voies "traditionnelles" et s'appuie sur les institutions "anciennes" pour accéder à une position "nouvelle" : après un long séjour à Paris où il est consacré, celui-ci laisse en effet organiser sa première exposition par [128] le Musée du Québec et la Montréal Art Association et accepte ensuite le poste de professeur à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Beaucoup moins qu'une divergence de conceptions artistiques, c'est une différence de stratégies qui oppose les deux artistes : la rupture entre ces deux artistes se produit d'ailleurs au moment où Pellan accepte un poste à l'École des Beaux-Arts où il entend poursuivre, mais de l'intérieur, la lutte contre l'académisme et le directeur de l'École, Charles Maillard. 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" ⁴⁸.

Il est évident, et Borduas le reconnaît lui-même, que le "succès (de Pellan) favorise autant le mouvement (de l'art vivant) qu'il est glorieux au nouveau venu" mais ce succès repose largement sur le persévérant labeur d'artistes, dont Borduas qui ont dû "œuvrer dans l'ombre" et représente rapidement, pour ces derniers, un "danger" : ainsi, après avoir été stimulé par la production artistique de Pellan à un point tel que ses gouaches non-figuratives exposées en 1942 sont qualifiées de "cubistes", Borduas se trouve dans la situation paradoxale d'être identifié comme le disciple d'un autre artiste de son âge. De plus, en raison de l'apparition et de la compétition entre l'école des Beaux-Arts et l'École du Meuble, la nomination de Pellan à l'École des Beaux-Arts risque de neutraliser l'action innovatrice de l'école concurrente et de ses professeurs : l'École du Meuble réunit alors un nombre d'étudiants tout aussi élevé que celui de l'École des Beaux-Arts et réussit à attirer des étudiants déjà inscrits à cette école. Si Borduas compte toujours accéder à la "vie d'artiste" sur un marché artistique aussi petit que le marché montréalais, il n'a guère [129] d'autres choix que de différencier sa production de celle d'autres tenants de "l'art vivant" et

⁴⁸ Borduas, P.-É., *Projections libérantes*, op. cit.

surtout de celle de Pellan qui a habilement réussi, après un long séjour en France, une synthèse de diverses écoles parisiennes et qui déjà "prend toute la place", c'est-à-dire détient le monopole de la légitimité en art vivant.

À cet égard, sa position à l'École du Meuble lui fournira le matériau nécessaire pour affirmer sa différence. En effet, de par sa position intermédiaire dans le système d'enseignement, l'École du Meuble, s'est fait le lieu des "moyens termes", des "formules intermédiaires" et des "équilibres", et la pédagogie, de même que la production artistique dont ses professeurs se font les détenteurs se définissent elles-mêmes, pour mieux s'opposer à l'École des Beaux-Arts, comme la synthèse des deux éléments que, précisément, cette dernière sépare. Maurice Gagnon exprime bien ce point de vue :

"(l'art vivant et l'art académique) ressortissent à une activité intellectuelle. Ce n'est pas ce qui les sépare. L'art académique s'achève avec l'intelligence ; l'art vivant se parfait par *l'harmonieux équilibre de l'intelligence et de la sensibilité*. Il exprime le tout humain. L'unité de la personne se satisfait pleinement dans l'œuvre qui la perpétuera. Des techniques correspondent à ces préoccupations : la connaissance d'un métier souvent trop savant. Le métier pour l'académique est une fin en soi, pour le peintre vivant, il n'est qu'un moyen" ⁴⁹.

Borduas prendra appui sur cette synthèse que prône non seulement son École, mais l'ensemble des tenants de l'art vivant, y compris son concurrent, Pellan, [130] pour élaborer une position qui lui soit propre : au lieu de tenir compte à la fois du pôle de l'intelligence et de celui de la sensibilité, il en vient à ne privilégier que le second et à accorder à la spontanéité, à ce qu'il appelle "l'instinct", une importance exclusive. L'automatisme, qui est l'étiquette accolée avec quelque mépris à la peinture de Borduas, viendra alors créer une double ambiguïté ⁵⁰.

⁴⁹ Gagnon, M., *Sur l'état actuel de l'art canadien*, op. cit., p. 20.

⁵⁰ Borduas ne maintient en effet pas la relation dialectique entre les différents termes-clés ou catégories qui sont alors familières aux intellectuels et artistes d'avant-garde et que l'on retrouve dans un texte inédit, "La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture", d'un de ses disciples Fernand Leduc : intuition/résultat, élaboration/œuvre définitive, discipline intellectuelle/spontanéité, individuel/collectif, actif/passif, résultat

D'une part, en effet, Borduas renverse totalement la position des tenants de l'art académique mais en ne gardant pas la position de ceux à qui il est identifié, les tenants de l'art vivant et d'autre part il se trouve à rompre avec les nouvelles règles du jeu que ceux-ci tentent d'imposer au marché montréalais. Nullement identifiable aux positions reconnues par les deux opposants comme légitimement concurrentes, il apparaît immédiatement comme un "artiste maudit". De plus, au lieu de poursuivre individuellement son expérience intellectuelle et artistique, Borduas a regroupé [131] autour de lui de jeunes artistes dont il est rapidement devenu le "maître" et est accusé d'avoir développé un esprit de clan et une "peinture de clan" qui sont alors condamnés parce qu'ils risquent de dégénérer en "incompréhension et en orgueil" ; le comportement "collectiviste" apparaît d'autant plus menaçant que les membres du groupe automatiste tendent à négliger le réseau officiel de diffusion (les galeries) et les grandes instances de consécration (Musée des Beaux-Arts, etc.).

Le dénouement de ces ambiguïtés, l'exclusion, ne s'effectue qu'à la fin des années 1940 et se réalise en deux étapes : démission de la Contemporary Art Society d'abord, puis ensuite la rédaction du *Refus Global*. Tout au cours de cette décennie, Borduas et ses "disciples" animent des colloques-expositions, qui sont organisés dans diverses institutions d'enseignement de la région métropolitaine, participent aux expositions annuelles de la C.A.S., qui se tiennent habituellement à la Galerie Dominion, et présentent des œuvres au Salon annuel du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Il n'y a recours à la stratégie du repli, qui se manifeste par la démission de la C.A.S. et l'organisation d'un réseau de diffusion parallèle (exposition dans des ateliers d'artistes ou dans des appartements), qu'au moment où tout en étant l'objet

apparent/résultat réel, signifié/signifiant, conscient/inconscient, etc. De l'opposition principale entre la raison et la spontanéité, à laquelle correspond au niveau de la morale, celle entre le bien et le mal, Borduas ne retient qu'un seul terme proposant ainsi, selon l'expression d'un signataire du *Refus Global* : Bruno Cormier, un renouveau de l'entendement du monde".

L'automatisme a peut-être été comme Borduas le dit lui-même dans le *Refus Global*, l'objet d'un malentendu : "Dans le passé, affirme-t-il alors, des malentendus involontaires ont permis seuls de telles ventes". Mais la forme d'art que celui-ci propose est aussi, faut-il préciser, née d'un malentendu : peut-être parce qu'il n'est guère disposé depuis le retour de Pellon à adopter une conception artistique qui l'identifie à ce "nouveau" concurrent et aussi parce que son itinéraire social ne le prédispose pas à faire sienne une position "moyenne", Borduas ne semble pas bien entendre ce qui se fait et ce qui se pense dans le milieu intellectuel et artistique qu'il fréquente et transforme la méthode que François Hertel avait nommée "personnaliste" une méthode "automatiste".

d'attaques plus directes ⁵¹, le groupe des automatistes acquiert, au plan local et international, une plus grande légitimité : avant 1948, Borduas lui-même présente à plusieurs reprises ses œuvres dans le cadre d'expositions individuelles (L'Ermitage, en 1942, la Galerie Dominion en 1943, Morgan's en 1946, l'Atelier des frères Viau [132] en 1948) et collectives et a été invité à siéger comme membre du jury d'exposition à la Galerie Dominion et au Musée des Beaux-Arts de Montréal, ses toiles et aussi celles des élèves ou disciples font partie de collections de nombreux jeunes amateurs d'art montréalais et ont été exposées à l'étranger (à l'Exposition de la Peinture contemporaine du Canada à Rio de Janeiro et à Sao Paulo de novembre 1944 à janvier 1945 ; à la Galerie du Luxembourg à Paris en 1947, au Salon des Indépendants à Paris en 1947, au Festival Mondial de la Jeunesse à Prague en 1947) ⁵². Entre 1942 et 1948, ce groupe est toujours l'objet de critiques violentes mais il acquiert dans le champ artistique québécois une position qui sans être dominante, est loin d'être marginale. D'ailleurs, cette manifestation de "modernité" qu'est l'automatisme et qui apparaît, principalement au moment où celle-ci s'articule à un discours politisé, une contestation du conservatisme politique et idéologique de la petite bourgeoisie francophone traditionnelle qui contrôle l'État provincial et tout le système d'enseignement, est d'autant plus menaçante que ces porte-paroles détiennent une plus grande légitimité.

⁵¹ Par exemple : J.-Ch. HARVEY, "La peinture qui n'existe pas", *Le Jour*, 1^{er} juin 1944, p. 4 ; Alceste, *Le Devoir*, 9 sept. 1944, 18 novembre 1944 ; Dominique Laberge, *Anarchie dans l'art*, 1945. De plus en septembre 1946, Borduas perd la responsabilité d'une partie de son enseignement (les cours de décoration et de documentation) à l'École du Meuble : il ne conserve alors que les cours de dessin.

⁵² La participation des membres du groupe des automatistes est à chaque exposition la suivante : Barbeau, Borduas, Fauteux, Leduc, Mousseau et Riopelle à la Galerie du Luxembourg ; Gauvreau, Barbeau et Mousseau à Prague ; Riopelle et Leduc au Salon des Indépendants.

4. Le refus global ou l'autonomisation du champ artistique par la politisation du discours sur l'art

[Retour à la table des matières](#)

Cette lutte qui met aux prises les différents artistes et intellectuels même si elle a pour enjeu une nouvelle définition de l'activité artistique, n'est pas pour autant un simple conflit d'idées ; il s'agit bien aussi d'une lutte politique dans la mesure où la revendication des [133] tenants de "l'art vivant" constituent autant une remise en question de l'organisation des programmes scolaires et par là de l'autorité de ceux qui contrôlent les institutions d'enseignement qu'une contestation du "bon goût" et plus largement du capital culturel propre à divers groupes et fractions de classes, en particulier la petite bourgeoisie traditionnelle et certaines fractions de la bourgeoisie anglophone.

Dans sa réponse aux diverses questions que semble se poser le milieu intellectuel au sujet de l'art moderne (divorce entre l'artiste et le public, l'art moderne comme "art contre nature", comme "art d'enfant", etc.), Maurice Gagnon s'attaque directement au "bon goût" du bourgeois, rappelant que celui-ci a eu tort au XIX^e siècle - "Seuls sont demeurés (les artistes) qu'il n'a pas prisés. Ne comptent pas ceux qu'il a estimés" ⁵³ - et qu'il se fourvoie toujours.

"Ce qui nous fait douter du jugement contemporain (du bourgeois) sur les œuvres d'un Picasso ou d'un Léger, c'est ce que ce même public se paie en fait d'œuvres d'art. Le signe du goût chez les gens cultivés d'aujourd'hui sont les donzelles de Louis Icart, en pointe sèche, ma chère !, chefs-d'œuvre

⁵³ GAGNON, M., *Sur l'état actuel de la peinture canadienne, op. cit.*, p. 127. Gagnon décrit alors brièvement le "goût" de ce public : "Le public bourgeois n'ose rien en art. Il préfère à tout un réalisme étroit, bien reconnaissable, pondéré et où le fin mot de l'art est le sentimental et le joli. La reproduction de la nature se fait par une habileté technique qu'il met au-dessus de tout. Pour lui, l'artiste est foncièrement un homme de pratique. Son jugement se limite à reconnaître dans l'œuvre la recette qui l'a faite. Le bourgeois codifie l'enseignement, et comme il est homme de biens, les institutions d'État et les écoles adoptent cette systématisation de l'effort humain" (*Ibid.*, p. 127).

des cadeaux de nocces ! Ou encore des reproductions et quelles reproductions, qui ornent les salons de nos mondaines" ⁵⁴

[134]

Et pour justifier cette critique, Gagnon s'appuie sur l'autorité des "Foullon, Huyghe, Salmon, Raynal, Michaud, Zervas, Rey, Geoffroy, Caillois, G. Bataille, Apollinaire, Teriade, Breton, Peret, Le Corbusier, Clive, Bell, Faure, Reverdy, Kluignos, Gleizes, G. Bazin, Fosca, G. Rivière, Coquiot et des Maritain..." ⁵⁵. Toutefois, son illusion et aussi celle des membres de la C.A.S. est de croire que le principal obstacle au développement de l' "art vivant" est d'ordre culturel et qu'il suffit, pour rendre possible son développement, de modifier par des expositions, des conférences et la publication de revues et de livres, les valeurs ou plus largement l'idéologie dominante. Or, principalement lorsque le champ artistique est faiblement constitué (faible nombre de postes, absence d'instances de diffusion et de gratification, etc.) et qu'il est peu différencié des champs religieux et politiques, toute lutte pour l'imposition d'une nouvelle définition de l'art et de l'artiste est une lutte indissociablement intellectuelle et politique : en effet celle-ci remet en question non seulement la légitimité de ceux qui occupent dans le champ artistique des positions supérieures mais aussi, par la contestation de la structure des rapports entre les champs artistiques, intellectuels, religieux et politiques, celle de ceux qui détiennent des positions de pouvoir dans chacun de ces champs.

Même si la plupart des signataires du *Refus Global* ⁵⁶ n'ont aucune véritable formation politique et sont peu engagés directement dans l'action politique, le *Refus Global* est un texte manifestement politique. D'ailleurs, pour l'un d'entre eux, Fernand Leduc, qui [135] apparaît comme le "théoricien et le propagandiste du groupe" ⁵⁷, une des questions importantes auxquelles sont confrontés les peintres d'avant-garde est celle de leur relation avec les militants communistes, et plus lar-

⁵⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Les signataires sont, outre Borduas : Magdeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guibault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan.

⁵⁷ Teyssède, Bernard, "Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal", *La Barre du Jour*, n^{os} 17-20, janvier-août 1969, pp. 224-270.

gement avec le mouvement communiste. Il peut sembler à prime abord qu'une telle question, surtout dans le Québec d'alors, est toute théorique. Il est évident, que même si le Parti Communiste Canadien réussit, pendant la Seconde Guerre Mondiale, à mieux s'implanter au Québec, le problème de l'adhésion ou de l'appui du P.C. ne trouble que quelques intellectuels. Cependant, certains signataires du *Refus Global* dont Bruno Cormier, lisent et discutent d'Hegel, Marx et Freud et manifestent leur sympathie pour le Parti ouvrier-progressiste. Des intellectuels québécois, qui militent au sein du Parti, sont alors en contact régulier avec des membres du groupe automatiste et fréquentent l'atelier de Fernand Leduc. Gilles Hénault, en particulier, se présente alors comme le témoin et le promoteur de l'alliance entre les artistes d'avant-garde et le mouvement communiste : son point de vue, qu'il rend public dans le journal communiste *Combat*, est que même si le surréalisme est un "art d'évasion" principalement en France où il est en régression, cet art peut constituer au Québec, une "protestation vivante contre une forme de société" ⁵⁸.

"Grâce à leur instinct de conservation, les gens savent fort bien, écrit-il, que Borduas est de ceux qui veulent que "ça change". Ils n'ont qu'à regarder sa peinture pour s'en apercevoir" ⁵⁹.

136

Mais le journal *Combat* et en particulier son rédacteur en chef, Pierre Gélinas, adoptent à l'égard de l'automatisme, une position beaucoup plus intransigeante : l'on y fustige "les soi-disant révolutionnaires de la toile qui se placent à contre courant du progrès de l'humanité sur le plan économique, politique et social".

"Bien sûr, précise Pierre Gélinas en établissant une différence entre le révolutionnaire et le révolté, un individualiste petit bourgeois peut se révolter. Mais quel en est le sens ? Elle est limitée à son ego, au meilleur elle vise à faire accepter une formule par une société existante. Elle ne s'attaque pas au problème fondamental de changer la société" ⁶⁰.

⁵⁸ HÉNAULT, Gilles, "Discussion sur l'art", *Combat*, décembre 1947.

⁵⁹ HÉNAULT, Gilles, "Un Canadien français - un grand peintre : Paul-Émile Borduas", *Combat*, 1^{er} février 1947. Dans un article publié dans le même journal, Claude Gauvreau se porte aussi à la défense de Borduas : "Il a bravé les injures grossières, les culs-de-jatte intellectuels et a réalisé la seule forme d'art contemporain qui soit vivante" ("La peinture n'est pas un hochet de dilettante", *Combat*, 21 décembre 1946).

⁶⁰ GÉLINAS, Pierre, in *Combat*, 29 novembre 1947.

Déjà conscient des difficultés (ou dangers) d'une alliance entre les peintres automatistes et le mouvement communiste, Fernand Leduc, qui s'interrogeait aussi au sujet du rôle social et politique des artistes, en était pour sa part dès 1943 arrivé à la conclusion que l'art ne doit pas se confondre avec la propagande et que l'artiste a sa "façon à lui de faire la révolution"⁶¹. Cette conclusion est reprise dans le *Refus global*, qui apparaît, en partie du moins, comme une réponse à des invitations devenues, lorsqu'elles ont été déclinées, des accusations.

"Les amis du régime nous soupçonnent de favoriser la "Révolution". Les amis de la "Révolution" de n'être que des révoltés : "nous protestons contre ce qui est mais dans l'unique désir de la transformer, non de la changer".

[137]

Et en guise de critique de la position politique du P.C., l'on ajoute :

"Comme si changement de classe impliquait changement de civilisation, changement de désirs, changement d'espoir !"

La critique de la société (québécoise) présente dans le *Refus global* est indéniablement radicale - remise en question de la domination de l'Église, contestation de l'idéologie de conservation et d'une certaine forme de nationalisme chauvin - "Au diable, le goupillon et la tuque", affirme-t-on - mais cette critique demeure, par le fait de renvoyer dos-à-dos les révolutionnaires et les intégristes, la société communiste stalinienne et la société capitaliste, ambiguë. Et la façon de poser le problème de la relation entre l'art et l'idéologie (et la politique) manifeste une très grande ambivalence : tout l' "art" du *Refus global* est de faire paraître une position artistique, celle de l' "art pour l'art" comme une critique de l' "art bourgeois" et de lui assigner une fonction similaire à celle de l' "art social", alors identifié au réalisme socialiste⁶². En établissant ainsi une correspondance (ou une confusion) entre la lutte contre l' "art bourgeois" et celle contre la bourgeoisie, Borduas et les autres signataires réussissent à résoudre les contradictions propres à leur position sociale et à l'itinéraire qu'ils ont emprunté pour y accéder : qu'ils soient des "bourgeois

⁶¹ LEDUC, F., "L'artiste, un être anormal ?" *Le Quartier Latin*, 3 décembre 1943, p. 5.

⁶² Au sujet de la distinction entre "art social", "art bourgeois" et "art pour l'art", voir P. BOURDIEU. "Champ intellectuel, champ du pouvoir et habitus de classe", *Scolies*, 1971, pp. 7-26.

dévoyés" en rupture avec les normes et les valeurs de leur classe ou qu'ils soient des fils d'ouvriers relégués dans des écoles d'arts appliqués, ceux-ci trouvent dans leur condition économique et dans leur exclusion sociale les fondements d'une solidarité avec la [138] classe dominée et parviennent, à la fois dans la peinture automatiste et dans le *Refus global*, à exprimer leur hostilité commune à l'égard des "bourgeois", "ces personnages à bottines vernies" ⁶³ et de leurs représentants dans le champ artistique.

Il n'y a aucun doute que la publication du *Refus global* soit un "acte social" ⁶⁴ ou même politique, mais paradoxalement celui-ci conduit à l'indifférentisme politique. Les intellectuels qui signent le manifeste, contestent comme d'autres intellectuels (professeurs, journalistes, etc.) d'alors, l'idéologie dominante (de conservation), mais sans pour autant endosser les projets de réformes juridiques et politiques élaborés par divers groupes et mouvements sociaux : pour ces intellectuels ou artistes quelque peu idéalistes, la "libération de l'homme" ne réside pas seulement dans l'abandon du primat de la religion (de "l'acte de foi") pour le primat de la raison (de "l'acte calculé") ou plus largement dans le passage de la société traditionnelle à la société industrielle, dont le fondement est le "rendement maximum".

"La méthode introduit les progrès imminents dans le limité. La décadence se fait aimable et nécessaire : elle favorise la naissance de nos souples machines au déplacement vertigineux, elle permet de passer la camisole de force à nos rivières tumultueuses en attendant la désintégration à volonté de la planète. Nos instruments scientifiques nous donnent d'extraordinaires moyens d'investigations, de contrôle des trop petits, trop rapides, trop vibrants, trop lents ou trop grands pour nous. Notre raison permet l'envahissement [139] du monde, mais d'un monde où nous avons perdu notre unité."

Pour Borduas et ses amis, le problème se situe donc non tant au niveau du modèle de société - les sociétés capitalistes et communistes sont toutes deux totalitaires et répressives - qu'au niveau du modèle d'homme et du modèle de civilisation : il faut chercher "un complet épanouissement de nos facultés d'abord, et ensuite, un parfait renouvellement des sources émotives qui puissent nous sortir de l'impasse et nous

⁶³ Selon l'expression de Claude Gauvreau, "L'épopée automatiste vue par un cyclope", *La Barre du Jour*, n^{os} 17-22, janvier-août 1969, p. 54.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 75.

mettre dans la voie d'une civilisation impatiente de naître". Au primat de la raison doit être substitué celui de l'imagination.

Lorsque le *Refus Global* est rendu public, le nombre d'artistes et de professeurs d'art connaît, faut-il préciser, une augmentation considérable - entre 1941 et 1951, ce nombre passe en effet de 964 à 1,461 ⁶⁵ - qui n'est pas totalement indépendante d'une part de l'accroissement du nombre de postes de professeurs d'art ou de dessin dans l'enseignement et d'autre part, de l'élargissement du marché montréalais des biens symboliques (peinture, histoire de l'art, etc.). L'élargissement, consécutivement à la reprise de la croissance économique, de la bourgeoisie et de [140] la petite bourgeoisie francophone et aussi l'élévation du niveau d'instruction de ces fractions dominantes du groupe ethnique canadien-français fournissent une condition indispensable - l'existence d'un public ou d'un groupe support - à la constitution d'une véritable "communauté" artistique locale : tout comme pour d'autres secteurs (cinéma, littérature romanesque, émissions radiophoniques "culturelles", science, etc.), la décennie 1940-1950, est pour les arts plastiques, importante en ce sens qu'elle est le moment de la création de sociétés (C.A.S.), d'ouverture de galeries, de l'organisation des débats ou de conflits proprement artistiques, etc. L'accroissement des artistes (et aussi des intellectuels et des scientifiques) ne provoque pas seulement une rapide saturation des quelques postes accessibles et une plus grande concurrence entre ceux qui ont des chances objectives d'accéder à ces postes : un tel gonflement de ces catégories sociales modifie aussi le poids de chacune des fractions ou catégories sociales au sein des classes dominantes et entraîne une restructuration des rapports entre les champs intellectuels (et artistiques), religieux

⁶⁵ Tableau : Main-d'œuvre dans les occupations d' "artistes et de professeurs d'art", selon le groupe ethnique, dans la province de Québec, de 1931 à 1961.

Année	Nombre d' "artistes et de professeurs d'art"	Composition ethnique en pourcentage		
		Brit.	Franç.	Autre
1931	683	36.0	46.9	17.1
1941	964	34.8	50.9	14.3
1951	1,461	26.6	57.5	15.9
1961	2,240	19.8	55.3	24.9

Source : Yvon Lussier, *La division du travail selon l'ethnie au Québec, 1931-1961*. Thèse de maîtrise, département de sociologie, Université de Montréal, 1967.

et politiques. Contre les quelques artistes et intellectuels "bourgeois", qui ont acquis le monopole de multiples positions dans ces différents champs et qui semblent dotés du don d'ubiquité sociale, les nouvelles générations d'artistes (et d'intellectuels), dont le seul avenir objectivement probable est l'enseignement et par là même la soumission au clergé et à la petite bourgeoisie traditionnelle qui contrôlent le système d'enseignement, ont tout intérêt à revendiquer une nouvelle conception de l'art et de l'artiste qui leur garantisse une plus grande indépendance dans la définition des normes mêmes de leur production.

Dans *Prisme d'yeux*, Pellan, qui, par son action à l'École des Beaux Arts de Montréal, vient d'obtenir la démission du directeur, M. Maillard, se limite pour sa part à poser la question de la liberté de l'enseignement [141] de l'art et de l'homme. Quant au *Refus Global*, rendu public quelques mois plus tard, il véhicule aussi, au-delà des mots certes plus virulents et d'une orientation (apparemment) anarchiste, la revendication d'une plus grande autonomie pour l'artiste : loin d'être celui qui se distingue par "d'habiles singeries académiques" ou qui recherche la renommée et la fortune, l'artiste est d'abord celui qui cherche à "réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels", il est celui qui "obéit aux nécessités de son être". *Mais si le discours des automatistes apparaît alors beaucoup plus révolutionnaire que celui que tiennent alors les autres tenants d'un "art vivant", c'est qu'il fait voir que la condition de possibilité de cet art n'est pas seulement une modification culturelle (du bon goût), mais aussi une transformation structurelle : toute expansion de l' "art vivant" est alors impossible sans l'autonomisation-différenciation du champ artistique (et intellectuel) par rapport aux champs religieux et politiques et donc sans une re-structuration des rapports entre les différentes fractions des classes dominantes* ⁶⁶.

L'on peut donc dire qu'il a fallu qu'un artiste tienne un discours très politisé pour que l'œuvre d'art soit dépolitisée, rentabilisée... Et si Borduas est devenu, au début des années 1960, une référence importante, l'explication n'en est pas seulement qu'il symbolise l'artiste maudit dont le salut n'est assuré que dans la postérité : beaucoup plus déterminant est le fait que le *Refus Global* marque le début à la fois de l'institutionnalisation d'une nouvelle conception de l'art, de l'élaboration

⁶⁶ Au sujet des "intérêts" que des groupes d'intellectuels peuvent avoir dans des transformations économiques, sociales et politiques, voir : A.W. GOULDNER, "Revolutionary Intellectuals", *Telos*, vol. 26, Winter, 1975-76, pp. 3-37.

d'une nouvelle définition de l'artiste et [142] d'une plus grande autonomisation du champ artistique. Désormais, la "vérité" de l'œuvre d'art ne se définit plus par son rapport à une doctrine ou à des dogmes mais repose uniquement sur son adéquation à une réalité intérieure, celle de l'artiste lui-même (et corrélativement, celle du spectateur). Borduas ne fait que réaffirmer de façon plus polémique la position qu'il présentait quelques années auparavant (1942) dans sa première conférence publique. "Des mille manières de goûter une œuvre d'art" : dans un style plus respectueux des normes académiques (érudition, etc.), celui-ci proposait alors une nouvelle manière de goûter, de produire une œuvre d'art, le "subjectivisme" qui institue la réalité intérieure du créateur comme le seul principe de légitimation de sa production artistique.

Cependant si Borduas est aussi rapidement exclu du système de l'enseignement, ce n'est pas seulement parce qu'il tient un discours politique sans s'associer à d'autres intellectuels et sans coordonner son action à celle de mouvements sociaux et politiques : il faut aussi prendre en considération le fait qu'il occupe un poste dans un secteur de l'enseignement, l'enseignement technique, qui ne jouit et qui n'offre à ses professeurs qu'une faible autonomie. De plus, dans ce secteur de l'enseignement, il y a un effort entrepris depuis 1945 pour réaliser une plus grande "moralisation" de la classe ouvrière : création d'un Service de l'aide à l'apprentissage, nomination d'aumôniers dans les écoles techniques et les écoles d'arts et métiers, publication de nombreuses brochures destinées aux professeurs et aux élèves, etc.⁶⁷. Devant les nombreux problèmes sociaux, devant la plus grande combativité du syndicalisme - entre 1940 et 1945, il y a 128 conflits de travail et ceux-ci affectent plus de 75,000 travailleurs - et devant ce qu'on appelle "la [143] menace du communisme", le Gouvernement réagit en adoptant de nouvelles législations (loi des Conventions collectives, loi des Relations ouvrières, etc.), en recourant à la répression (loi du "Cadenas") et enfin en effectuant lui-même le travail d'inculcation idéologique dans les institutions d'enseignement professionnel. Tout se passe comme si au moment où ce corps professoral, qui ne possède pas habituellement une véritable formation pédagogique, augmente considérablement et se diversifie, l'on perdait confiance en son "bon sens" et que l'on tentait, par l'organisation de cours par correspondance et par la publication de livres et de circulaires pédagogiques, de le rendre plus homogène sous le rapport à la fois de la connaissance pédagogique et de l'idéologie : l'objectif est

⁶⁷ Voir à ce sujet, Fournier, Marcel, *Entre l'école et l'usine*, op. cit.

d'amener les membres de ce corps professoral à définir leur tâche non plus seulement en fonction de l'inculcation d'un ensemble d'habitudes (travail soigné, prévoyance, loyauté, constance au travail, respect de l'autorité, sens des responsabilités, etc.). Pour les responsables de l'enseignement professionnel, qui considèrent que "le passage de l'école primaire à la grande liberté des écoles professionnelles présente pour les jeunes un danger" et qui craignent que "la spécialisation à outrance de l'enseignement et l'absence de tout rappel à la morale n'entraînent comme en d'autres pays, des désordres sociaux"⁶⁸, il s'agit de "refaire l'idéal des jeunes"⁶⁹. Et, beaucoup moins que les responsables des autres enseignements, ceux-ci ne peuvent tolérer, à un moment où ils ne peuvent faire l'économie d'un travail d'endoctrinement, aucune forme de contestation de l'ordre scolaire et de l'ordre établi : l'école professionnelle ne remplit bien sa fonction propre, qui est de contribuer à la reproduction d'une fraction (supérieure) de la classe ouvrière, [144] que dans la mesure où elle est étroitement reliée à l'entreprise dont elle respecte les exigences, techniques et morales.

Sans être totalement fausse, l'explication du renvoi de Borduas, qui ne se réfère qu'au contexte idéologique général, qualifié "d'ère opaque du fascisme clérical du-
plessiste"⁷⁰, demeure incomplète : ce qui rend le discours de Borduas intolérable c'est en fait beaucoup moins son contenu que la position de celui qui le tient.

"Qu'un gogo quelconque s'amuse à pareil anticléricalisme de commis-voyageur, exprimé en français fautif, cela le regarde, écrit-on alors. S'il s'agit, comme dans le cas de Borduas, d'un homme appelé à former la jeunesse, à marquer un enseignement, il y a une différence. Dans les circonstances, il n'y a pas à s'étonner de la décision de M. M. Sauvé et de Poisson."⁷¹

⁶⁸ Delorme, J., Fykel, W., *Pour l'avenir des jeunes. L'enseignement spécialisé dans la province de Québec*, Québec 1945.

⁶⁹ Delorme, Jean, *Pour former les jeunes : service des cours par correspondance*, Ministère de la Jeunesse, Montréal, tome I, p. 13.

⁷⁰ Selon l'expression de Claude Gauvreau in "L'épopée automatiste ..." *op. cit.* p. 76. Cette explication est aussi reprise par François-Marc Gagnon, Paul-Émile Borduas, 1905-1960, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1976.

⁷¹ "Le cas Borduas", *Le courrier de St-Hyacinthe*, 24 septembre 1948, p. 1. Ce point de vue est aussi exprimé par Roger Duhamel, "Le zélateur d'une mauvaise cause", *Montréal Matin*, 27 septembre 1948, p. 4.

Borduas se rend lui-même rapidement compte qu'on lui reproche non seulement d'avoir tenu un propos "peu sérieux" dans des mots et selon un style qui ne respectent pas les règles (de politesse) de toute discussion politique mais aussi et surtout de l'avoir fait d'un lieu, où un tel propos est objectivement interdit : "Il s'agissait, corrige-t-il lui-même dans sa défense, d'une action extra-scolaire"⁷². Si le *Refus Global*, qui présente une nouvelle définition de l'art et de l'artiste, n'avait impliqué, comme le manifeste de [145] Pellan, *Prismes d'yeux*, que des intellectuels et des artistes, il aurait été probablement toléré et relégué aux discussions de salons. Mais parce que Borduas parle de liberté, de spontanéité et d'instinct et qu'il propose une nouvelle esthétique et une nouvelle morale, qui non seulement ne sont pas acceptées par les autres intellectuels, mais aussi apparaissent incompatibles avec les normes de l'école (professionnelle) où il enseigne, celui-ci provoque la réaction violente non seulement d'intellectuels dont la légitimité ou la position de pouvoir est remise en question par le *Refus global*, mais aussi des instances politiques directement responsables du système d'enseignement professionnel.

Dans une certaine mesure, les conditions sociales qui rendent possible la publication d'un manifeste tel que le *Refus Global* sont celles-là mêmes qui en limitent la diffusion : la référence à la position intermédiaire (l'École du Meuble) que Borduas occupe dans le système d'enseignement et dans le champ artistique et aussi à l'itinéraire qu'il a suivi pour y parvenir permet en effet de rendre compte à la fois de la possibilité de production de son discours et de l'impossibilité de sa re-production.

MARCEL FOURNIER

ROBERT LAPLANTE

⁷² Lettre de Borduas au directeur de l'École, J.M. Gauvreau, citée par G. Robert, *Borduas*, op. cit., p. 155.

[146]

[147]

REFUS GLOBAL.
PROJECTIONS LIBÉRANTES

DIMENSIONS DE BORDUAS

CLAUDE GAUVREAU
février 1962.

[Retour à la table des matières](#)

[148]

À l'exposition des automatistes de 1947, au 75 ouest, rue Sherbrooke. De gauche à droite : Paul-Émile Borduas, Marcel Barbeau, Magdelaine Arbour (de dos), Claude Gauvreau.

[149]

L'Oeuvre de Borduas est désormais en sécurité redoutable.

Il existe de ces entiers irréfragables.

La tendresse de son premier automatisme, l'intensité frénétique de la suite, le sentiment d'altière grandeur de la phase parisienne, sont maintenant une palissade chaleureuse dans son impassibilité où, inconsciemment ou non, ne peuvent que se fracasser, moyen fatal de rejoindre leur néant, les turpitudes, les petites, les sottises. Croyant l'atteindre, blesser avec une exultation méchante cette probité qui l'agace parce qu'elle la dépasse, la mesquinerie s'y broie fatalement ; elle s'y suicide étourdiment.

La seule arme contre la vraie, l'humaine transcendance est le vomissable obscurantisme. Borduas est vu ; tant qu'il le sera, l'éloquence immanente à sa réalité sera plus forte que les tracasseries rapetisseuses des piailleurs frivoles.

Un être est un mystère ; connu profondément de lui seul. Nous ne saurons jamais que partiellement ce qu'est Borduas ; mais nous ne pouvons pas l'accepter pour moindre que ce qu'il est.

Il me semble que c'est trahir Borduas que de chercher à le rendre acceptable selon les normes conventionnelles.

[150]

Au sujet du manifeste de 1948, l'auteur de *Refus Global* et de *Projections libérantes* pouvait écrire lui-même, de Paris encore, en novembre 1958 : « Aujourd'hui, sans répudier aucune valeur, toujours valable, de ce texte, je le situerais dans une toute autre atmosphère : plus impersonnelle, moins naïve, et je le crains plus cruelle encore à respirer ». (*Situations*, volume 1, numéro 2, février 1959.)

Il faut avoir le courage d'admettre Borduas dans toute sa réalité hardie.

Borduas ne fut pas un inoffensif technicien de la plastique. Il est un peintre vertigineusement grand ; il exprime aussi une éthique de l'homme total. Le respecter, être honnête aussi, c'est l'accepter tel qu'il est. Qui peut admirer Borduas, sans avoir à le défigurer, à édulcorer sa frémissante densité, l'aime vraiment.

Il fut l'être le plus extraordinaire que j'aie connu, avec cette petite Muriel Guibeault sublimement adorable.

Il fut, pour moi, au spirituel, ce dont la légère Muriel fut la lourde incarnation.

C'est cette unicité intransigeante qui mérite le respect.

Infailible, Borduas ? Non. Mais d'une intégrité et d'une acuité assez tangibles pour que ses détracteurs apparaissent tous vite indignes par comparaison.

La réalité de Borduas était complexe ; l'exprimable étant une fraction de la personnalité, nous ne pourrions toujours en connaître que du partiel. Le partiel de ces lettres personnelles, qui sont mises ici à la disposition des lecteurs, élargit du moins le champ de notre connaissance, restreint la tentation de partialité, de conclusion restrictive. Ces lettres le font voir dans des moments de très vive attention ; elles le font voir aussi dans des moments de confiante détente. Il était cela, et beaucoup plus que cela.

Je crois que la vérité est bonne. La vérité nue ne saurait être exploitée négativement que par de petits esprits dépités - certes le risque est grand quantitativement - alors ?

[151]

Ce risque est-il quelque chose à côté de celui d'accepter la censure, le silence imposé ?

Aucune censure n'a été exercée par moi. Ces lettres sont toutes celles des miennes que j'ai pu retrouver. Il en existe un petit nombre d'autres ; et leur publication intégrale est autorisée si elles sont retrouvées.

Des réminiscences ? J'en ai des centaines dans la tête. Prenons celles qui viennent de prime abord.

J'ai vu Borduas blessé par la souffrance atroce. Et pourtant, toute son entreprise était et est amour et joie.

Le jour même où il reçut la lettre lui annonçant son renvoi de l'École du Meuble, il vint me retrouver dans son embarcation - nous habitions alors à un peu plus d'un mille l'un de l'autre - : « On a beau s'y attendre, me dit-il, c'est quand même un choc ». Il était grave, sobrement stoïque.

Plus tard, j'ai vu pleurer Borduas. Je le revois encore, devenu solitaire dans sa propre maison de Saint-Hilaire, me confiant qu'il avait « joué » avec une arme à feu ; qu'il avait pensé de se faire sauter la cervelle. C'était avant la magnifique époque créatrice de New York.

J'avoue que de telles souffrances me sont longtemps apparues inexpiables. Je ne me suis jamais bien résigné à ce qu'elles aient eu lieu.

La tragédie personnelle lui ouvrit la voie de nouvelles conquêtes sans exemple dans notre art. Mais quelle personne peut dire qu'elle le fit souffrir dans ce but ?

Les semeurs de liberté ne regrettent rien. Mais la liberté fut semée avec du sang intellectuel.

Certes, Borduas a vécu des millions d'instants hors de ceux-ci. Personne ne dira jamais qu'il ne fut jamais très heureux.

Borduas avait écrit en 1948 : « Le passé dut être accepté avec la naissance, il ne saurait être sacré. Nous sommes toujours quittes envers lui. » (*Refus Global*.) Il vécut rigoureusement ses paroles. Et le passé, pour lui, pouvait être un passé très récent. Parfois, il ne comprenait pas qu'on fut seulement [152] quelques pas en arrière de lui : il comprenait difficilement qu'on dut franchir des pas qu'il avait dû lui-même franchir peu de temps auparavant. La justification du parcours de voies inédites, s'écartant quelque peu de la sienne propre du moment, ne lui était pas toujours compréhensible. Il vint un temps où ce qui n'était pas immédiatement nécessaire à sa création personnelle lui était difficilement intéressant ; évidemment, c'était une force, puisque cette capacité de dégagement perpétuel lui permit d'accéder à des hauteurs terriblement élevées. Pourtant, en 1958, il eut le courage et la générosité d'affirmer : « La revendication énergique de cette liberté dans *Refus global* a été, sans doute, une large permission voire pour des recherches contraires à certaines attitudes du manifeste. »

Ses « héritiers spirituels », relativement nombreux, tous différents, tous particuliers, témoignent certainement de la fécondité de son action. C'est en étant eux-mêmes qu'ils lui ressemblent dans ce qu'il a de plus précieux.

Marcelle Ferron n'est pas académique, non plus que Mousseau ou Pierre Gauvreau, ou Riopelle, ou Ulysse Comtois, ou Germain, ou Marcel Barbeau ou d'autres.

À partir de l'explosion de 1942, Borduas fut toujours lui-même et toujours en évolution ininterrompue. Paradoxalement, la rupture est tellement caractéristique de lui qu'elle finit par apparaître comme un signe de continuité.

Aimé ou incompris de lui, on ne pouvait que l'admirer. C'était affaire de justice.

Je puis dire aussi que les influences, chez Borduas, n'ont jamais altéré sa singularité. L'eût-il voulu, il n'aurait pas pu imiter quelqu'un d'autre.

Une fois son tardif et plein mûrissement atteint, Borduas fut condamné à la création perpétuelle.

Borduas n'a jamais vraiment ressemblé ni à Klee, ni à Pollock, ni à Mondrian, ni à Kline.

À partir de 1942 surtout, il a passé sa vie (sans préméditation) à inventer des styles. On le retrouve toujours, et il y est toujours imprévu.

[153]

Il y a une chaleur de la pâte chez Borduas qui n'est qu'à lui.

La valeur universelle et prophétique de l'œuvre de Borduas fut reconnue à Paris, alors qu'il était encore en vie. La présentation de Waldemar George, lors de l'exposition à la Galerie Saint-Germain en mai 1959, est particulièrement réconfortante à ce sujet. Ce texte met justement l'accent sur l'originalité de l'apport de Borduas. Le concentrationnaire que j'étais devenu éprouva un vif bonheur à constater que certaines évidences chères se percevaient selon un rayonnement de plus en plus large.

La dernière communication que je reçus de Borduas fut la carte d'invitation de cette exposition parisienne, qu'il m'adressa de sa propre main. Malheureusement, j'étais alors trop malade (trop douloureux) pour lui répondre.

Quant à moi, mon œuvre créatrice (presque totalement méditée et certes totalement inconnue dans le rythme de son développement) demeure, avec quelques phra-

ses théoriques récupérables ici et là, mon seul défenseur efficace. Si ce qui est ignoré est finalement musclé, à l'aide de la flicaille et d'autres menues abjectes censures, j'aurai existé mais cela demeurera non su.

J'abdique le rôle de redresseur de la grossièreté à mauvaise foi. La quantité me submerge.

Si l'éclat sincère et authentique, audacieux multiformement, est perceptible par un nombre ignoré, il y a encore une chance heureuse pour quelques-uns et moi aussi (le moniste athée que je suis)...

Borduas serait-il content de cet écrit ? Ce n'est pas certain.

Il exprime, en tout cas, la limite de mes forces actuelles.

CLAUDE GAUVREAU
février 1962.

Fin du texte