Paul-Émile Borduas



ÉCRITS I

ÉDITION CRITIQUE
PAR ANDRÉ-G. BOURASSA
JEAN FISETTE
GILLES LAPOINTE

BNM

LES PRESSES
DE L'UNIVERSITÉ
DE MONTRÉAL

Écrits
I

BIBLIOTHÈQUE DU NOUVEAU MONDE

comité de direction :

Roméo Arbour, Laurent Mailhot, Jean-Louis Major

DANS LA MÊME COLLECTION

Arthur Buies, *Chroniques* (Francis Parmentier)

Jacques Cartier, *Relations* (Michel Bideaux)

Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché* (Antoine Sirois et Yvette Francoli)

Albert Laberge, *la Scouine* (Paul Wyczynski)

La « Bibliothèque du Nouveau Monde » entend constituer un ensemble d'éditions critiques de textes fondamentaux de la littérature québécoise. Elle est issue d'un vaste projet de recherche (CORPUS D'ÉDITIONS CRITIQUES) administré par l'Université d'Ottawa et subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

BIBLIOTHÈQUE
DU NOUVEAU MONDE

Paul-Émile Borduas

Écrits
I

Édition critique

par

ANDRÉ-G. BOURASSA
JEAN FISETTE et
GILLES LAPOINTE

Université du Québec
à Montréal

1987
Les Presses de l'Université de Montréal
C.P. 6128, succ. « A », Montréal (Québec), Canada H3C 3J7

Le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada
a accordé une subvention pour la publication de cet ouvrage.

ISBN 2-7606-0761-5
Dépôt légal, 4e trimestre 1987
Bibliothèque nationale du Québec
Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction réservés
© Les Presses de l'Université de Montréal, 1987

ATTRIBUTION

Introduction
André-G. Bourassa

Chronologie de Paul-Émile Borduas

Gilles Lapointe assisté d'André-G. Bourassa

Première partie

Présentation, établissement du texte et annotation : André-G. Bourassa, assisté de Jean-Pierre Gilbert et Réal Tougas

Deuxième partie

Présentation et annotation : André-G. Bourassa

Établissement du texte : Gilles Lapointe, assisté d'André-G. Bourassa, Gilles Dubé, Pierre Lavoie et Serge Ouaknine

Troisième partie

Présentation et annotation : Jean Fisette, assisté de Stéphane Baillargeon, André-G. Bourassa et Claude Léonard

Établissement du texte : Jean Fisette, assisté de Gilles Lapointe, Pierre Lavoie et Hélène Marchand

Quatrième partie

Présentation et annotation : Gilles Lapointe

Établissement du texte : Gilles Lapointe

Cinquième partie

Présentation et annotation : André-G. Bourassa

Établissement du texte : Gilles Lapointe, assisté d'André-G. Bourassa

Appendices

Présentation : André-G. Bourassa

Rapports d'enquêtes

Établissement du texte : André-G. Bourassa, assisté de Gilles Lapointe

Réponse des Indépendants

Présentation, établissement du texte et annotation : André-G. Bourassa

Manières de goûter une œuvre d'art

Établissement du texte : Gilles Lapointe, assisté d'André-G. Bourassa, Gilles Dubé et Pierre Lavoie

Protestation d'un groupe de peintres

Présentation et établissement du texte : André-G. Bourassa, assisté de Gilles Lapointe

Annexes de « Projections libérantes »

Présentation, établissement du texte et annotation : Gilles Lapointe

Manifeste de l'Amiante

Présentation, établissement du texte et annotation : André-G. Bourassa

Propos en direct

Présentation et annotation : André-G. Bourassa

Établissement du texte : Gilles Lapointe assisté d'André-G. Bourassa et Pierre Lavoie

La matière chante

Établissement du texte et annotation : André-G. Bourassa

Propos rapportés

Présentation et annotation : André-G. Bourassa

Établissement du texte : André-G. Bourassa,
assisté de Gilles Dubé, Jean-Pierre Gilbert, Gilles Lapointe, Pierre Lavoie, Claude Léonard et Andrée Michaud

Bibliographie

André-G. Bourassa et Gilles Lapointe

Page laissée blanche

INTRODUCTION*

Faire l'édition – édition critique par surcroît – des écrits d'un peintre n'est pas ce qu'il y a de plus fréquent ; que ce peintre se définisse lui-même comme « Automatiste » nous plonge en plein paradoxe. Nous n'avons pas entrepris cette édition sans crainte. Certes, il est intéressant de savoir que les *Écrits* de Borduas auront leur place aux côtés de ceux de Jean Dubuffet, Max Ernst ou Paul Klee, mais une réflexion d'André Breton, intitulée « Automatisme de la variante », tend à nous donner mauvaise conscience :

> Nous ne sommes pas sûrs de ce que nous aimons, je veux dire qu'aimer nous ouvre par enchantement la porte de toutes les méprises. Que la vie nous force à convenir sur tel point de détail de notre erreur, une folle préférence, en toute connaissance de cause, continuera à nous fortifier secrètement dans cette erreur même. Ne parlons pas d'une femme, parlons par exemple, d'un vers comme celui que nous avons appris :
>
> Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles
>
> et qu'à la suite d'une polémique récente force nous est de rétablir ainsi :
>
> Lances de glaçons fiers, rais blancs, frissons d'ombelles.
>
> Que ces rais blancs nous paraissent ternes ! Quelle satisfaction de tenir ici la version authentique compensera jamais le vide que creuse en nous cette déroute des rois ? De la même manière je crains qu'il ne nous faille un jour faire notre deuil de l'admirable incorrection que comportent, dans l'édition courante de Rimbaud, ces vers du poème intitulé sans doute à tort : *Patience* (*Bannières de mai* sur le manuscrit) :

---

* Pour la liste des sigles, voir p. 48.

Mais des chansons spirituelles
Voltigent partout les groseilles.

En effet l'autographe donne ici *parmi* à la place de *partout*, au plus grand préjudice de la note sensuelle délirante introduite par ce dernier mot. Est-ce le poète en recopiant qui a commis ce lapsus ? Toujours est-il que cette erreur de transmission, comme la précédente, tend à accréditer l'idée d'un Rimbaud plus grand si possible, parce que plus *libre* encore, que le vrai[1].

Le sort en est jeté. Notre édition propose des leçons qui transforment des titres, dédoublent des textes, révèlent pour certaines formules ou certains mots des variantes inattendues. C'est évidemment là le propre des éditions critiques et on est en droit de s'attendre que le texte édité soit définitif : d'où le paradoxe en ce qui concerne les écrits d'un Automatiste.

Prenons un exemple d'un autre ordre que ceux qui sont donnés par Breton. En 1968, soit à l'époque où certains d'entre nous commençaient à travailler sur l'aventure des Automatistes, les sculpteurs Paul Borduas, fils du peintre dont nous offrons ici un premier volume d'écrits, Peter Gnass, Yves Trudeau et trois autres collègues réalisaient pour l'Exposition universelle de Montréal, « Terre des hommes », des œuvres faites de métaux réagissant de façons diverses à l'oxydation ; ils savaient qu'elles allaient, avec les années, acquérir une patine aux teintes de toutes sortes. Les préposés à l'entretien du parc, hélas ! crurent bon l'été suivant de stopper la corrosion par une couche de peinture anti-rouille[2]. Pareille mésaventure n'est pas sans nous laisser songeurs. Nous avons parfois l'impression, après avoir compulsé les milliers de folios jaunis des écrits de Paul-Émile Borduas, que ce dernier a justement laissé de ces objets dont « la pluie, les vents, les vagues de la mer, la chaleur et le froid[3] » prolongent le mouvement. Chaque page du manuscrit apparaît comme ce galet trouvé par ses amis sur une grève de Percé, formé et usiné « par la loi mécanique de l'univers[4] ». Nous en

1. *Cahiers d'art*, 10e année, 1935, nº 5-6, p. 128.

2. Marianne Favreau, « Sculptures en deuil. Sculpteurs en colère », *la Presse*, 26 juillet 1969, p. 47 ; [anonyme], « Sculpture's coat to cost city », *The Montreal Star*, 6 juin 1974, p. A-3 ; P[ierre] V[allières], « En dommages – Montréal paiera 8 000$ au sculpteur Peter Gnass », *le Devoir*, 13 juin 1974, p. 14.

3. Paul-Émile Borduas, *Parler d'art est difficile*, p. 586.

4. *Ibid.*

parlons au sens propre, en pensant au papier trop acide de ses spicilèges de 1938 qui, sur le jugement d'un conservateur d'archives pas plus critique que les employés de « Terre des hommes », a été remplacé par du papier neuf. Nous en parlons aussi au sens figuré, en espérant que le *traitement* donné aux textes par notre édition critique n'aura pas le même effet d'aseptisation.

Le mythe de Mithra-Mythe

Y a-t-il, comme on tend à le dire, un mythe Borduas ? Est-ce céder à un mythe que d'éditer la presque totalité de ses écrits et de leur reconnaître un statut littéraire ? Après une flambée de controverses, les manifestes signés ou contresignés par Borduas, comme *Réponse des indépendants à Maillard, Protestation d'un groupe de peintres, Refus global, Projections libérantes* et le manifeste sur la grève de l'amiante sont restés pendant dix ans lettre morte. C'est avec quatre numéros de *Situations* (soit «*Refus global* dix ans après », deux spéciaux « Borduas » et le spécial consacré à « La ligne du risque ») que fut attirée l'attention des plus jeunes. « Le plus grand artiste que nous ayions jamais eu[5] », conclut Jacques Ferron dans le numéro qui paraît après le décès de Borduas. « Un point de repère prophétique[6] », titre Michel [Camus] dans le même numéro. Charles Delloye, lui, déclare dans le numéro suivant que c'est « l'ensemble du monde de la peinture et de la création – forme, sens, écriture, acte fondateur – qui se trouve mis en question dans l'œuvre de Borduas[7] ». Mais le grand coup d'envoi est donné par Pierre Vadeboncœur :

> [...] Il y a eu un maître, dont tout le mouvement actuel pourrait relever. C'est Paul-Émile Borduas.

---

5. Jacques Ferron, « Paul-Émile Borduas », *Situations*, vol. 2, nº 1, 1960, p. 22.

6. Michel Fougères (pseud. de Michel Camus), « Borduas : un point de repère prophétique », *ibid.*, p. 22 ; repris (sans le pseudonyme) dans *Lettre ouverte*, nº 1, décembre 1960, p. 58.

7. Charles Delloye, « Témoignage », *Situations*, vol. 3, nº 3, mai-juin 1961, p. 71.

> Borduas fut le premier à rompre radicalement. Sa rupture fut totale. Il ne rompit pas pour rompre ; il le fit pour être seul et sans témoin devant la vérité. Notre histoire spirituelle recommence avec lui. Il a tout donné ce qu'il avait reçu ; donné au bazar, jeté. Plus de subterfuges ; rien, plutôt. Il lui fallait jeter le manche après la cognée, tout laisser tomber. Peu importe d'où l'on part ; les artistes savent l'importance d'un point de départ arbitraire. Si nous devons être jugés, nous ne le serons pas sur le point d'où nous partons dans les ténèbres de l'univers ; les hommes d'Église devraient savoir cela. Borduas fut le premier à se reconnaître dans l'obscurité totale et à assumer son vrai dénuement[8].

La mort de Borduas donna effectivement naissance au mythe. Par l'action, non pas vraiment de Ferron, de Vadeboncœur ni de *Situations*, mais de tous ceux qui se mirent à le revendiquer sans l'avoir lu. Ne mettons pas dans ce lot les groupes des années soixante, comme le collectif de *Parti pris* et le liminaire « De la révolte à la révolution » de 1963[9], ni même le groupe surréaliste *Rupture* dont le catalogue de 1964, à Paris, se référait aux Automatistes comme à des précurseurs[10] ; ceux-là le faisaient avec un sens critique qui suppose une connaissance des œuvres. Ni d'autres, comme Marcel Rioux[11] et les gens de la *Revue socialiste*[12] qui s'appuyaient, eux aussi, sur des bases critiques.

Mais combien allaient se réclamer par la suite des idées de Borduas sur la foi de ouï-dire et allaient l'associer à toutes les

---

8. Pierre Vadeboncœur, « La ligne du risque », numéro spécial de *Situations*, vol. 4, nº 1, 1962, p. 22-23.

9. Pierre Maheu, « De la révolte à la révolution », *Parti pris*, vol. 1, nº 1, octobre 1963, p. 11.

10. Groupe surréaliste Rupture, « Manifeste de la 3e exposition », Paris, octobre 1973, p. 4.

11. Marcel Rioux, « Faut-il réhabiliter la magie ? », *Cité libre*, nº 26, avril 1960, p. 28. Rioux maintiendra en 1978 des conclusions qui rejoignent les intuitions de Vadeboncœur, en les nuançant : «*Several observers have already noted that, at the end of the fourties the sociocultural rebellion which has continued to the present, began in very different areas with two resounding broadsides : the Asbestos strike and 'Refus global'. // It was immediatly clear that these two events were going to shake Quebec society to its very foundations : Asbestos in the relations between capital, labor, Church and power, and Borduas in the area of values. Catholicism and the traditional elite* » (*Id.* « Borduas, our eternal contemporary », *Artscanada*, nº 224-225, décembre 1978 – janvier 1979, p. 29-30).

12. Marcel Barbeau, « Une victime du conservatisme. L'exilé Borduas. Chez un peuple assujetti, les chemins de l'épanouissement personnel sont barricadés », *la Revue socialiste*, nº 4, été 1960, p. 56.

revendications. L'importance démesurée que le régime du Premier ministre Maurice Duplessis avait accordée au manifeste explique en partie le succès « magique » des Automatistes qui s'étaient opposés à un régime qui s'écroula précisément en 1960. Leur manifeste, contresigné par de jeunes artistes qui étaient chanteurs, chorégraphes, danseurs, dramaturges, peintres, photographes, scénographes ou sculpteurs, et qui se situaient dans les tendances de la modernité la plus avancée[13], fut un peu trop facilement associé après coup à toute idéologie réclamant la libération des contraintes de tous ordres, artistique, politique, voire nationaliste... C'est donc aux premières années de la Révolution tranquille que les *Écrits* de Borduas, *Refus global* en particulier, devraient leur dimension prophétique.

Une fois le temps des prophéties passé, de jeunes professeurs entreprirent de faire l'examen de cette période. Il s'ensuivit une série de recherches qui rencontraient alors des réticences majeures – tant de la part des anciens opposants que de celle de leurs « adeptes » – mais qui eurent un effet d'entraînement déterminant. Quelques mémoires, thèses et publications, issus de ces recherches, ont contribué à jeter de la lumière sur tant d'ombre entretenue. On est de plus en plus conscient que la production des Automatistes coïncide avec le début du modernisme au Québec.

Dans la foulée de ces recherches, une édition critique, fondée sur l'établissement du texte original et sur la vérification de ses sources comme de sa réception, devrait contribuer à remplacer la connaissance mythique par une connaissance scientifique. Elle rend disponible, en tout cas, une version sûre des textes et fournit, en plus, un commentaire qui ne devrait laisser place à aucune échappatoire, à aucune « récupération ». Il est vrai qu'échappatoire et « récupération » sont possibles avec des textes lapidaires comme ceux de Borduas, surtout qu'ont circulé des éditions vite faites et sollicitées par l'esprit d'un périodique ou par la subjectivité d'un éditeur. Mais on aura dorénavant l'ensemble de l'œuvre de Borduas pour s'y référer, pour compa-

---

13. *Abstraction verte* de Borduas en peinture (1941), *Bien-être* de Claude Gauvreau au théâtre (1947), *Dualité* de Françoise Sullivan, Pierre Mercure et Jeanne Renaud en danse et musique (1948), *le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe en poésie (1948) et *Beauté baroque* de Claude Gauvreau en roman (1952) sont au nombre des points de repère du modernisme au Québec.

rer un texte aux autres, pour compléter un texte par d'autres ou par ses variantes.

Il existe déjà plusieurs éditions différentes de *Refus global* et de certains autres textes de Borduas. Des rééditions incomplètes du manifeste surrationnel ont proliféré : celle, par exemple de Charles Delloye dans *Aujourd'hui, art et architecture*, maintes fois reprise ; des rééditions avec rajout d'intertitres ; des rééditions dans des périodiques, des manuels ou des anthologies aussi bien en anglais – quatre traductions connues – qu'en français. Cette prolifération est cause d'une explosion du texte dont la leçon devient de moins en moins sûre. La dissémination de certains écrits exploités de tous bords est par ailleurs une source de confusion : il y a, par exemple, une quarantaine de lettres publiées dans une dizaine de journaux et périodiques dont certains, comme *Arts et pensée*, *l'Autorité du peuple*, *Lettre ouverte* et *Situations* sont particulièrement difficiles d'accès[14].

Quant aux inédits, ils sont nombreux. Reportant à un deuxième volume la correspondance et d'autres documents personnels (tel le journal), nous publions ici plusieurs de ces inédits, notamment *Perspective* (1933), *Composition décorative* (1937), *Indiscrétions* (1947), *le Retour* (1947), *Parlons un peu peinture* (1948), *Propos d'atelier* (1956). D'autres écrits sont aussi inédits, notamment *l'Enquête sur l'artisanat et le tourisme* (1938) et *l'Inventaire des œuvres d'art* (1939). Les spicilèges qui accompagnent l'*Enquête* font découvrir un Borduas photographe dont on n'avait parlé que bien peu, faute de documents. Nous ajoutons à ces écrits des textes contresignés par Borduas comme la *Réponse des Indépendants à Maillard* (1942) et *Protestation d'un groupe de peintres* (1948)[15].

---

14. *L'Autorité du peuple*, 1954 et 1955 (3 lettres), *Arts et pensée*, 1954 (1 lettre), *Situations*, 1959 et 1961 (2 lettres), *le Devoir*, 1956 et 1960 (2 lettres), *la Presse*, 1960 (1 lettre) *Liberté*, 1961 et 1962 (22 lettres), *le Nouveau Journal*, 1962 (1 lettre), *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, 1962 (1 lettre), *la Barre du jour*, 1969, (2 lettres), *Études françaises*, 1972 (2 lettres), *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas* (6 lettres), Guy Robert, *Jérôme*, 1969 (1 lettre). Des extraits de lettres à Claude Gauvreau et à Michel Camus et un extrait de lettre non identifié ont paru dans l'article de Michel [Fougères] Camus dans *Situations* (1960) repris la même année dans *Lettre ouverte*. Il y a de plus les textes-lettres maintes fois publiés sous les titres *Communication intime à mes chers amis*, *Approximations* et *Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés*.

15. Nous n'avons retrouvé que de maigres comptes rendus de la conférence improvisée sur *l'Art et l'inconscient*, en 1948 et du manifeste sur la grève de

Même les textes connus paraissent ici dans une version en partie renouvelée. *Manières de goûter une œuvre d'art, Commentaires sur des mots courants, la Transformation continuelle, Refus global* et *Projections libérantes* sont des œuvres qui ont subi de nombreuses transformations. Certains brouillons, certains états de texte, raturés, surraturés, parsemés d'ajouts, de repentirs, de reprises, de déplacements d'éléments, sont de véritables palimpsestes. Le décryptage des variantes a permis des découvertes très utiles à la critique interne non seulement des textes auxquels ils appartiennent mais d'autres qu'ils annoncent ou rappellent.

Pour souligner le rapport entre l'œuvre écrit de Borduas et son œuvre peint, nous avons retenu dans l'un ou l'autre volume quelques illustrations significatives : gouaches, lettres ou peintures ayant un rapport direct à l'écrit comme *la Chambre ouverte* qui accompagne un calligramme de Borduas, *la Pierre angulaire* et *Pierres angulaires* qui recoupent un texte en forme de lettre à Claude Gauvreau, un tableau avec insertion de vœux à Janine et une lettre avec décalcomanies à Bernard Bernard.

Borduas est un peintre de réputation internationale et on retrouve de ses toiles dans les meilleurs musées du monde. Il est aussi un écrivain, mais on a tendance à médire de ses textes en le qualifiant d'autodidacte. Il importe de dédouaner son œuvre écrit dont une trop grande partie est restée un quart de siècle dans des cartons. La quantité des écrits ne fait pas de doute quand on considère les milliers de pages manuscrites retrouvées. Quant à la qualité, elle ne devrait pas faire de doute non plus, vu la nouveauté et la pertinence des idéologies défendues, de même que la vivacité et la compétence de certaines écritures, particulièrement le manifeste et l'apologie. *Refus global* et *Projections libérantes* sont maintenant régulièrement évoqués à propos des genres littéraires du manifeste ou de l'autobiographie. Borduas écrivait avec un souffle dont les qualités de communication nous paraissent aujourd'hui évidentes, sans parler de la beauté formelle de certains textes comme *Parler d'art est difficile.*

---

l'amiante, en 1949. Nous n'avons pas retrouvé les textes parus en traduction dans *Pen Brush* non plus que l'édition annoncée par Simon Watson Taylor (qui aurait été une sorte de suite à *Free Unions – Unions libres*).

Malgré les moments de mauvaise conscience que nous avons pu traverser au cours de cette édition, nous n'avons pas l'intention de présumer ce que Borduas aurait pensé d'une édition critique de ses textes. Peut-être aurait-il exprimé la même réserve que Dubuffet :

> On trouve dans ce livre un petit pêle-mêle d'écrits de diverses moutures et de divers âges – mélanges de pruneaux secs avec des prunes fraîches. Les plus vieux ont plus de vingt ans et c'est un peu trop [...].
>
> Ils furent rédigés pour la plupart à des destinations particulières, pas du tout en vue d'être publiés, surtout pas ensemble ainsi bout à bout. Sans doute y trouvera-t-on de ce fait du décousu, du disparate. Du contradictoire peut-être : qui, au long de vingt ans, ne s'est pas contredit[16] ?

Les textes de Borduas réunis dans ce premier volume s'échelonnent sur une période de vingt-cinq années (1933-1958). Qui s'étonnera d'y relever des jugements contradictoires, de le voir, par exemple, passer de la défense des lois de la Renaissance sur la perspective au rejet de ces mêmes lois ? N'est-ce pas le creuset de ces transformations et ruptures sur lesquelles il est revenu si souvent ?

L'établissement du texte

Comment fallait-il établir les textes de Borduas ? En ne touchant en rien au phrasé ni au vocabulaire de l'auteur, en respectant chaque fois la dernière version de son choix. Les néologismes (du genre « mesquiner ») sont notamment retenus. Nous sommes intervenus dans la ponctuation des manuscrits (Borduas l'omet très souvent dans les premiers jets) et dans l'emploi des majuscules : tantôt il « capitalise » généreusement, à l'anglaise, tantôt il omet de terminer une phrase et de commencer la suivante par les signes habituels.

Il en va autrement de l'orthographe. Nous savions déjà que les éditions de Mithra-Mythe comportaient des *corrigenda* indi-

---

16. Jean Dubuffet, « Mise en garde de l'auteur », *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, p. 25 et 27.

quant bien que les Automatistes exigeaient une maîtrise parfaite du matériau linguistique. Nous avons par la suite trouvé deux commentaires de Borduas, l'un ironique et l'autre presque suppliant, qui traçaient sur cette question de la langue un programme assez clair :

> Vous avez vu combien *Canadian Art* a été respectueux ! Aucune de mes fautes n'a été omise ! Le malheur est que j'en ferai bien d'autres...[17]

> Soyez gentil, mon cher Gilles, et voyez l'orthographe de mon texte sur Leduc. Cet [*sic*] orthographe m'a fait de telles blagues par le passé que je ne peux plus m'y fier ! C'est promis sérieusement ? Merci[18].

Celui qui, dans ses premiers jets, livre des « anomalies » qui ont quelque chose des mots gigognes des surréalistes comme « abdomaine », « d'étaché », « dispercé », « oreillères », « sensure », « sertitude », « surcroix » et, à la manière de Jarry, « umour », a un peu raison de parler de blagues et nous avons rempli la fonction d'éditeur réclamée par lui. Nous avons été parfois bousculés entre les deux critères de lisibilité et d'authenticité ; c'est ce dernier qui a normalement prévalu mais, sur la question de l'orthographe, nous avons opté, comme le voulait l'auteur, pour la lisibilité.

Car les états de texte présentent des anomalies de toutes sortes dans les mots, dans les noms propres, dans l'accord des participes, dans les temps verbaux. Plusieurs de ces anomalies sont imputables à l'utilisation par Borduas d'un clavier sans accents qui l'oblige à accentuer à la main chacune des dactylographies et des doubles au carbone. D'autres sont dues à une présentation non systématique des titres d'ouvrages ou de tableaux, utilisant presque indifféremment les guillemets, les majuscules ou les soulignés.

L'examen des premiers états de *Projections libérantes*, pour prendre exemple de ce texte, montre que Borduas n'est guère préoccupé par la correction grammaticale des premiers jets de son texte. D'abord soucieux de consigner rapidement impres-

---

17. Paul-Émile Borduas, lettre à Ozias Leduc, 5 octobre 1953 (ANQ, fonds Ozias Leduc) citée par Françoise Legris, dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, p. 130-131.

18. *Id.*, lettre inédite à Gilles Corbeil, 18 juillet 1954 (fonds privé).

sions et jugements, de coucher par écrit le travail préliminaire de réflexion, il n'accorde, à ce stade d'élaboration de sa pensée, qu'une attention distraite aux normes de l'orthographe et de la ponctuation ; ce n'est habituellement qu'à l'étape de la dactylographie du texte qu'il va rectifier, uniformiser. « Je n'envie ni ne regrette vos plaisirs trouvés aux ciselures adroites de formes vides d'émoi » écrit-il[19]. Nous avons lieu de croire, après une lecture attentive des brouillons préparatoires et des avant-textes, qu'il existe chez Borduas des similitudes entre son approche de la peinture et sa façon d'aborder l'écriture :

> Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toute idée littéraire, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter et ainsi de suite. Un premier trait se dessine ainsi, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. J'ai prononcé le mot « pensées », i.e. pensées de peintre, pensées de mouvement, de rythme, de volume, de lumière et non pas des idées littéraires, philosophiques, sociales ou autres, car encore, celles-ci ne sont utilisables dans un tableau que si elles sont transposées plastiquement[20].

Claude Gauvreau, témoin du processus d'élaboration des gouaches, a décrit le travail du peintre d'une façon similaire : « Accordant la liberté à son geste, hors de tout *a priori*, le peintre traçait au fusain un dessin impulsif qu'il enrichissait ensuite de couleurs[21]. » Il faut se rappeler, par ailleurs, que Borduas prônait la correction partielle ou la destruction de l'*objet* – défini en termes d'*écriture* – quand ce dernier ne répond pas aux attentes :

> En cours d'exécution, aucune attention n'est apportée au contenu. L'assurance qu'il est intimement lié à la forme justifie cette liberté (Lautréamont).
>
> Complète indépendance morale vis-à-vis l'objet produit. Il est laissé intact, repris en partie ou détruit selon le sentiment ou la certitude qu'il provoque (quasi-impossibilité d'une reprise partielle).

---

19. Paul-Émile Borduas, *Projections libérantes*, p. 395.

20. Paul-Émile Borduas, « Je n'ai aucune idée préconçue », propos résumé par Maurice Gagnon (*T.* 267 ; cité par François-Marc Gagnon dans *Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, p. 123). Voir *infra*, p. 640-641, autre version.

21. Claude Gauvreau, « l'Épopée automatiste vue par un cyclope », *la Barre du jour*, n° spécial 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 50.

Tentative d'une prise de conscience au fur et à mesure que la forme s'écrit[22].

Si l'écriture hâtive des premiers jets conservés dans le fonds Borduas garde la trace du climat souvent fiévreux et de la précipitation qui ont présidé à l'élaboration de *Projections libérantes*, les dactylographies répétées du texte, qui en sont autant d'épures, et les retouches innombrables, reportées patiemment sur les doubles au carbone par Borduas, témoignent de l'effort déployé par la suite pour polir le texte, l'enrichir de toutes ses « couleurs ».

Vernissage

Au moment de remettre les textes définitifs à la maison d'édition, l'un d'entre nous venait de faire voir à un collègue d'histoire de l'art un négatif sur verre, d'assez grand format, représentant un village de colonisation des Laurentides, au tournant du siècle. La pellicule était devenue très sombre avec le temps et avait été passablement égratignée. Pour en réussir le contact sur papier sensible, il fallut s'y prendre à maintes reprises avant d'obtenir une exposition suffisante, puis laisser la photo plus longtemps que prévu dans le révélateur. Un va-et-vient des temps d'exposition à la lumière et à l'acide finit par laisser voir une rue principale, ses passants, ses immeubles. Étions-nous près du résultat original ? Comment suppléer aux traces manquantes ? Dans quel état allions-nous considérer la scène comme « fixée » ? C'était là une expérience analogue à celle de l'édition des écrits, particulièrement celle de *Manières de goûter une œuvre d'art.*

Le jeu des variables du temps d'exposition à la lumière et aux acides pour reconstituer une photographie ancienne rappelait celui de la mobilité des multiples brouillons dont nous avons tiré plusieurs états de texte. Il y a parfois tant de variables – tant de variantes – qu'il faut procéder à un va-et-vient incessant avant de « fixer » définitivement le texte. Il a fallu finalement procéder au « vernissage », mais les variantes préservent

22. *Définitions à l'usage des inutilisables que nous sommes*, p. 303-304, variante I. Reproduction photographique dans André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise* (1977), p. 64.

les effets de fragilité propre aux œuvres qui veulent garder leur porosité. Nous[23] présentons donc ici ce que des années de laboratoire ont permis de « tirer ». Le moment est venu d'ouvrir les portes de l'exposition.

A.-G. B.

---

23. La présente édition est un travail d'équipe mis en marche en 1979 par André-G. Bourassa, professeur au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal – UQAM, avec, comme consultants, les professeurs François-Marc Gagnon, du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal et Laurier Lacroix, du Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia. Le projet a été mené à terme, pour le premier volume, par André-G. Bourassa et Jean Fisette (professeur au Département d'études littéraires de l'UQAM), avec Gilles Lapointe comme principal assistant de recherche. Trois autres assistant(e)s ont collaboré au projet, soit Gilles Dubé, Serge Ouaknine et Isabelle Villeneuve, avec les adjoint(e)s de recherche Stéphane Baillargeon, Jean-Pierre Gilbert, Pierre Lavoie, Claude Léonard, Hélène Marchand, Andrée Michaud, André Tapps et Réal Tougas. Les entrées de texte ont été faites par André-G. Bourassa, Gilles Lapointe, Odette Sabourin et Isabelle Villeneuve, avec la collaboration de Joanne Noël, sur l'ordinateur DEC-10 de l'UQAM, d'après le programme *Édite* de Peter Jones. Le traitement informatique des variantes a été fait par Isabelle Villeneuve, d'après un programme mis au point par la firme Logidec.

Notre édition doit beaucoup aux travaux de François-Marc Gagnon et de son Centre de recherche en art canadien (CRAC), de même qu'à ceux de Pierre Théberge, directeur du Musée des beaux-arts de Montréal (nous utilisons sa classification d'une partie importante des papiers de Borduas sous le sigle *T.*, pour Théberge). Les papiers classifiés par Théberge sont disponibles sur microfiches au CRAC, aux bibliothèques du Musée des beaux-arts du Canada et du Musée d'art contemporain de Montréal, ainsi qu'aux archives de l'UQAM où on trouvera éventuellement copie des documents utilisés pour notre édition.

CHRONOLOGIE DE PAUL-ÉMILE BORDUAS

La présente chronologie a été établie d'après la correspondance et le journal intime (inédits) de Paul-Émile Borduas ainsi que les principales chronologies sur les Automatistes, notamment dans le catalogue *Borduas et les Automatistes. Montréal. 1942-1955* par Laurier Lacroix, p. 21-52 ; dans *Études françaises*, 1972, par Nicole Boily, p. 309-329 ; dans *Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, par François-Marc Gagnon, p. 471-504 ; dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, par Françoise Legris, p. 97-126 ; dans *Surréalisme et littérature québécoise* par André-G. Bourassa, p. 357-364 (édition de 1977). Nous n'avons pas indiqué toutes les expositions auxquelles Borduas a participé ; pour une chronologie détaillée à ce sujet, on se référera à l'ouvrage de François-Marc Gagnon.

1875

Naissance de son père, Magloire Borduas.

1877

Naissance de sa mère, Éva Perreault.

1905

1er novembre Naissance à Saint-Hilaire-sur-Richelieu, de Paul-Émile Borduas, fils de Magloire Borduas, voiturier, et d'Éva Perrault. Quatrième enfant d'une famille qui comprenait déjà deux filles, Lucienne et Jeanne, et un premier fils prénommé Julien. Après Paul-Émile naîtront Adrien (surnommé Gaillard), Laurette (dite Mignonne) et Hermine.

5 novembre Baptême de Paul-Émile à Saint-Hilaire-sur-Richelieu.

1911

13 avril Naissance de Gabrielle Goyette, qui sera son épouse.

1912-1921

Études à l'école primaire de Saint-Hilaire et cours privés de français.

1922

Étude du dessin, de la peinture et de l'histoire de l'art sous la direction d'Ozias Leduc. Ce dernier l'invite à venir le rejoindre à Sherbrooke pour la décoration de la chapelle de l'évêché ; il s'y rend le 19 juin. Suit, le soir, des cours de dessin à l'École des arts et métiers de Sherbrooke fondée en 1919, sous la direction de Madame Sagala.

1923

31 mars Quitte Sherbrooke.

15 novembre S'inscrit comme élève régulier à l'École des beaux-arts de Montréal. Pendant ses études, il habite chez sa tante Choquette qui loge au couvent Hochelaga (où Julien sera également pensionnaire).

1924

Début de février Est suspendu de l'École des beaux-arts pour une période de trois jours.

23 mai Proclamation des récompenses et exposition des travaux d'élèves du 24 au 30 mai à l'École des beaux-arts de Montréal.

20 octobre Arrivée à Halifax d'Ozias Leduc qui l'invite à collaborer à la réfection des peintures de la chapelle du couvent des Dames du Sacré-Cœur. Ozias Leduc demeure à Halifax jusqu'au 8 janvier 1925.

1925

Juin Assiste Ozias Leduc dans la décoration de la fête de la Saint-Jean-Baptiste à Saint-Hilaire.

1926

10 juin Reçoit une réponse négative de Mgr Raymond Pellus à sa demande d'assister le peintre Guido Ninchri pour la décoration de la cathédrale de Trois-Rivières.

26 juin-
26 août Participe, en compagnie de Dollard Church, à la décoration de la chapelle du couvent des sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie à Saint-Hilaire.

1er septembre Termine les retouches au chemin de croix de l'église Saint-Romuald à Farnham.

1927

9 juin-
10 septembre Travaille à la décoration du baptistère de l'église Notre-Dame de Montréal sous la direction d'Ozias Leduc.

Engagé comme professeur de dessin à l'école du Plateau pour l'année scolaire 1927-1928.

10-22 octobre Participe pour la première fois à une exposition, «*Exhibition of Works by Canadian Artists*» chez Eaton.

1928

Juillet Participe à l'exécution des décors d'Ozias Leduc pour la représentation de *Madeleine*, pièce en 5 actes du Dr Ernest Choquette adaptée de son roman *les Ribaud* et présentée à Saint-Hilaire le 14 juillet et le 18 août, sous la direction de Jeanne Maubourg-Roberval.

Août Voyage d'études à New York et Boston.

Septembre Réengagé à mi-temps à la Commission des écoles catholiques de Montréal ; enseigne à l'École du Plateau et aux écoles Montcalm et Champlain ; offre ses services à J.-M. Manning, de la CECM.

24 octobre Obtient son passeport.

28 octobre Démissionne comme professeur de dessin aux écoles Montcalm et Champlain.

1er novembre Départ pour Paris à bord de l'*Albertic* des lignes *White Star*.

11 novembre Arrivée au Havre ; installation à Paris et inscription aux Ateliers d'art sacré dirigés par Maurice Denis et Georges Desvallières. Tenue d'un journal intime (jusqu'à la fin de 1930).

31 décembre Rendez-vous avec Jean Hébert-Stevens.

1929

1er janvier Voyage à Saint-Denis avec Jean Savard.

2 janvier Voyage d'une journée à Beauvais.

Janvier-mars Cours de vitrail avec André Rinuy à l'atelier de Hébert-Stevens, en même temps qu'il poursuit ses activités aux ateliers de Maurice Denis et Georges Desvallières, où il est entré le 10 janvier. La cuisson de son vitrail a lieu le 28 février.

Avril Quitte Paris pour Rambucourt dans la Meuse, où il collabore aux décors de Pierre Dubois jusqu'à la mi-juillet, date à laquelle il rentre à Paris.

Avril À Nancy et à Verdun.

11 août À Soutec, dans le Finistère, pour un mois de vacances.

Septembre De Lorraine, signale à Bernard Bernard qu'il part bientôt décorer l'église de Xivray (esquisse de Rinuy).

27 septembre À Rambucourt. Passe l'automne dans la Meuse pour terminer les décorations déjà entreprises avec Pierre Dubois dans les églises de Rambucourt et de Xivray.

Septembre Lucienne Marion (Lulu) lui écrit à Rambucourt : « Si tu n'as pas le plaisir de vivre à Paris, tu as ta dulcinée, c'est déjà beaucoup. »

24 décembre Rentre à Paris. Invité à se rendre chez Pierre Dubois, à Paris, le 27 décembre.

1930

7 janvier Visite l'exposition « Peintures » de De Kerstrat, galerie Carmine.

Mars Reçoit deux cartes postales de Lucienne adressées à Rambucourt et datées du 11 et du 16 ; le 31, Éva Borduas le met en garde contre un éventuel mariage avec une Française ; le 8 avril, elle note avec intérêt sa visite de la maison de Jeanne d'Arc à Domrémy-la-Pucelle, sur la Meuse.

11 mai À Xivray. Voyage en Alsace (datation incertaine).

11 mai Ozias Leduc met à sa disposition la somme de 125$ pour son retour au Canada.

20 mai Demande de bourse adressée au gouvernement de la Province de Québec pour prolonger son stage d'étude.

29 mai Cherche du travail auprès de Pierre Dubois, qui lui suggère de s'adresser aux responsables de l'Exposition coloniale.

2 juin Ozias Leduc lui fait parvenir un mandat de 150$ pour défrayer le coût du billet de retour au Canada.

19 juin S'embarque à Cherbourg pour le Canada, à bord du *S.S. Metagama.*

28 juin Arrivée à Québec.

26 septembre Travaille avec Ozias Leduc et son équipe (Fortunat Rho, Joseph Leduc, J. Cadieux, M. Berthiaume, etc.) à la décoration de l'église des Saints-Anges à Lachine.

Décembre-janvier Exécute deux panneaux pour les autels latéraux de l'église de Lachine.

1931

Janvier Projet de voyage pour le Brésil et l'Amérique du Sud ou d'installation à New York pour y faire de la peinture murale.

Printemps Retour probable à l'église Notre-Dame en compagnie de Fortunat Rho, pour des travaux de réfection.

Février Séjour d'un mois chez sa sœur Jeanne à Grenville, dans l'Outaouais.

31 mai Accepte l'invitation d'assister Guido Ninchéri dans la décoration d'une petite église à Port Colborne.

21 juin Annulation du voyage à Port Colborne.

Août Exécute six cartes historiques pour le Chalet de la montagne à Montréal.

6 octobre S'engage par contrat à fournir un chemin de croix (peinture) à l'église de Saint-Michel de Rougemont pour le 1er février 1932.

Septembre Olivier Maurault, directeur de l'externat classique Saint-Sulpice, l'engage comme professeur de dessin. Il y restera jusqu'en 1943.

1932

13 février Invité à la dernière réunion du cercle « le Rat vert ».

Été-automne Tentatives infructueuses pour obtenir des contrats de décoration d'églises : Saint-Jean-de-la-Croix, Saint-Denis, Saint-Vincent-Ferrier à Montréal ; abandonne la peinture religieuse et se tourne vers l'enseignement.

Décembre Rencontre Gabrielle Goyette.

1933

Été Vacances à Saint-Hilaire.

Septembre Engagé comme professeur de dessin dans 5 écoles du district centre de Montréal : Sainte-Brigide, Saint-Pierre-Claver, Salaberry, Plessis et Lafontaine ; 14 heures par semaine jusqu'en 1939. Rédige *Perspective.*

Automne Membre d'un comité chargé d'élaborer les méthodes de l'enseignement du dessin aux premiers niveaux du primaire.

1934

Été En pension à Bolton Pass, peint dans la région de Knowlton et du lac Brome ; fréquente Gabrielle Goyette à Granby.

Automne Écrit au commissaire-président de la France aux Nouvelles-Hébrides et à l'administrateur des îles Tuamotu ; s'informe des possibilités d'y acheter un terrain et d'y émigrer.

1935

11 juin Épouse, en l'église Notre-Dame de Granby, Gabrielle Goyette. Le couple s'installe au 953, rue Napoléon, à Montréal.

1936

26 décembre Naissance de sa fille Janine.

1937

Rédige *Composition décorative.*

27 juin-1er juillet Assiste, à Québec, en compagnie de Carmel Brouillard, au deuxième congrès de la langue française organisé

par la Société du parler français au Canada. Rencontre Jean Bruchési lors de ce voyage à Québec.

10 juillet Sollicite auprès de Jean Bruchési un poste de professeur à l'École des beaux-arts de Québec.

24 juillet Vacances à Saint-Joachim-de-Courval.

9 septembre Engagé par Jean-Marie Gauvreau comme professeur de dessin et de décoration à l'École du meuble.

12 octobre Offre un tableau, *Saint-Jean*, à Jean Bruchési.

1938

17 mars-10 avril Participe à l'exposition du printemps de la *Art Association of Montreal* [qui prendra en 1948 l'appellation Musée des beaux-arts], où il fait la connaissance de John Lyman.

15 juin-15 septembre Participe comme commissaire, avec Jean-Marie Gauvreau et Albert Tessier, à une enquête sur l'artisanat et le tourisme en Gaspésie et dans le Bas-du-Fleuve.

Septembre Déménage au 983, rue Napoléon.

1939

15 janvier Professeur permanent à l'École du meuble.

10 février Membre du jury réuni au Nouveau Palais de justice de Montréal pour désigner les lauréats d'un concours de reliure.

15 février Fonde, avec John Lyman et Robert Élie, la *Contemporary Arts Society* (*C.A.S.*). Il est vice-président de la société.

7 avril Naissance de sa fille Renée.

12 juin Démissionne de son poste de professeur de dessin à la CECM.

15 juin-15 septembre Participe avec Maurice Gagnon à l'inventaire des œuvres d'art dans la région nord-ouest de Montréal, dans la presqu'île de Vaudreuil et dans la région située au sud de Montréal et à l'ouest de la rivière Richelieu. Professeur de dessin pour enfants, cours nouveaux offerts le samedi par l'École du meuble.

15-30 décembre Participe à la première exposition annuelle des membres de la *C.A.S.* à la galerie Frank Stevens (Montréal).

1940

Mars Arrivée du père Marie-Alain Couturier à Montréal.

Juin Retour d'Alfred Pellan qui s'installe à Montréal.

16 juillet Naissance de son fils Paul.

22 novembre-15 décembre Expose *Portrait, Portrait de fillette* et *Bain de soleil* à l'exposition « L'Art aujourd'hui au Canada », organisée par la *C.A.S.* à la *Art Association of Montreal.*

23 novembre-1er décembre Expose trois toiles au « Salon du livre canadien », de l'École technique de Montréal.

10 décembre Associé au projet de fondation, à l'École du meuble, des Ateliers d'art religieux dont la direction est assumée par le père Couturier.

1941

26 avril-3 mai Première exposition des Indépendants à la galerie Municipale, au foyer du Palais Montcalm, à Québec. L'exposition est reprise à Montréal, du 16 au 28 mai, chez Henry Morgan.

Automne Rencontre Pierre Gauvreau qui expose des travaux de vacances au Gesù. Ce dernier, qui quitte le collège Sainte-Marie pour l'École des beaux-arts, présente plusieurs de ses amis à Borduas : Bruno Cormier, Fernand Leduc, Françoise Sullivan, les sœurs Jeanne, Louise et Thérèse Renaud.

18 octobre Ouvre au 3940, rue Mentana, à Montréal, une classe de dessins pour enfants, donnée le samedi après-midi (25 leçons).

12 novembre Invité à juger des travaux d'étudiants à la Palestre nationale, rue Cherrier à Montréal.

1942

11 janvier Participe, en compagnie d'Alfred Pellan et de Louise Gadbois, à l'ouverture de « L'exposition des maîtres de

la peinture moderne », tenue au Séminaire de Joliette du 11 au 14 janvier et aménagée par le père Wilfrid Corbeil.

6 février-
2 mars Exposition « P.-É. Borduas, Mary Bouchard, Denyse Gadbois, Louise Gadbois, Alfred Pellan » à la *Print Room* de la *Art Gallery* (Toronto).

7-29 mars Participe à l'exposition «*Canadian Group of Painters* », à la *Art Association of Montreal.*

25 avril-
2 mai Expose seul 45 gouaches à l'Ermitage à Montréal sous le titre «Œuvres surréalistes de Paul-Émile Borduas ». Rencontre Claude Gauvreau.

Septembre 1942-
décembre 1943 Participe, en compagnie de 37 artistes canadiens, à l'exposition itinérante «*Aspects of Contemporary Painting in Canada* », présentée d'abord à Andover (Mass) par la *Addison Gallery* et ensuite dans huit autres villes américaines.

Novembre Publie « Fusain », dans *Amérique française*, sur une œuvre de Jacques de Tonnancour.

10 novembre Conférence intitulée « Des mille manières de goûter une œuvre d'art » devant les membres de la Société d'étude et de conférences au Salon Prince-de-Galles de l'hôtel Windsor.

8-29 novembre Participe à l'exposition annuelle de la *C.A.S.* dans la *Lecture Hall* [ou galerie des Arts] de la *Art Association of Montreal* ; cette exposition sera ensuite présentée à Ottawa, Kingston et Québec.

1943

Janvier Publie « Manières de goûter une œuvre d'art » dans *Amérique française.*

11 mars-
16 avril Participe à l'exposition «*Canadian Art, 1760-1943* », tenue à l'Université Yale.

19 avril Voyage d'études d'une dizaine de jours à New York. Tentative avortée de rencontrer André Breton en compagnie du père Couturier.

1er au 9 mai Exposition des Sagittaires, à la *Dominion Gallery* (Montréal). Ce groupe, formé par Maurice Gagnon, est com-

posé de vingt-trois jeunes artistes dont onze élèves de Borduas à l'École du meuble et quatre autres qui fréquentent son atelier.

28 mai Fernand Léger donne une conférence intitulée « Les origines de la peinture moderne » à la salle de l'Ermitage de Montréal et présente son film *le Ballet mécanique.*

Juin Pellan est nommé professeur à l'École des beaux-arts de Montréal.

12 juin Borduas est juge d'une exposition de travaux des élèves du pensionnat du Saint-Nom-de-Marie à Montréal.

Été La *C.A.S.* fonde la Section des jeunes.

17 septembre Lettre d'André Breton à Fernand Leduc sur les conditions d'abonnement à *VVV.*

5 octobre Lettre de Leduc, au nom de ses amis, à Breton : « Il nous importe peu, pour le moment, de travailler dans une facture surréaliste ».

2-13 octobre Exposition « Borduas », qui regroupe une trentaine de toiles à la *Dominion Gallery* (Montréal).

13-24 novembre *Ronces rouges* est présentée à l'exposition annuelle de la *C.A.S.* à la *Dominion Gallery.*

Décembre Parution du *Borduas* de Robert Élie, dans la collection « Art vivant », dirigée par Maurice Gagnon.

22-30 décembre Maladie et court séjour à la campagne.

1944

Avril *Abstraction 14,* présentée dans le cadre de l'exposition «*Contemporary Canadian Art* », circule jusqu'au printemps de 1946 dans dix-sept villes américaines.

21 avril-14 mai Participe à «*The Canadian Group of Painters* » à la *Art Gallery* (Toronto).

23 avril-1er mai «La Jeune Peinture canadienne » à l'externat classique Sainte-Croix. Participation de Fernand Bonin, Charles Daudelin, Gabriel Filion, Denyse Gadbois, André Jasmin, Fernand Leduc, Lucien Morin, Bernard Morisset,

Jean-Paul Mousseau, Jacques de Tonnancour, Guy Viau.

20 juin Visite des membres de l'Institut de la Nouvelle-France à l'atelier de Borduas. Interview par Roger Baulu et discussion avec Éloi de Grandmont, Maurice Gagnon, Robert Élie et Jacques de Tonnancour diffusées le 25 juin lors de l'émission « Actualités canadiennes », au réseau français de Radio-Canada (enregistrement non retrouvé).

Été Séjour d'André Breton au Québec. Son itinéraire le mène de Percé à Sainte-Agathe par Montréal et Sainte-Marguerite-du-Lac-Masson ; rencontre Pellan mais aucun des Automatistes ; écrit *Arcane 17*.

Fin de l'été Participe à l'exposition «*Eight Quebec Artists* » chez Simpson, à Toronto.

21 octobre Participe au forum « Art moderne » au Séminaire de Valleyfield.

23 octobre Refuse de collaborer à la revue *Gants du ciel*.

29 octobre-7 novembre Participe à l'« Exposition d'art canadien » au collège André-Grasset.

11-22 novembre Participe à l'exposition de la *C.A.S.*, à la *Dominion Gallery* (Montréal).

1945

Début de l'année Exposition d'art moderne et forum au Séminaire de Sainte-Thérèse. Élu, pour la seconde fois, vice-président de la *C.A.S.*

1er avril Fernand Leduc rencontre Breton à New York.

2 mai 1945 La famille Borduas emménage à Saint-Hilaire.

12 juin Manifestation « À bas Maillard » à l'École des beaux-arts de Montréal.

Octobre Participe à la septième exposition de la *C.A.S.* chez Eaton à Toronto : exposition reprise à Montréal, du 2 au 14 février, à la *Art Association*. Démission de Charles Maillard comme directeur de l'École des beaux-arts.

1946

Janvier — Au studio de Franziska Boas à New York, Françoise Sullivan organise l'exposition «*The Borduas Group* » avec œuvres de Paul-Émile Borduas, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle.

28 mars-28 avril — Membre du jury de la 2e section au Salon annuel du Musée des beaux-arts. Sélection de travaux de Suzanne Meloche, de Mousseau et de Riopelle.

20-29 avril — Participe à l'exposition du « groupe », chez Muriel Guilbault, au 1257, rue Amherst, en compagnie de Marcel Barbeau, Roger Fauteux, Pierre Gauvreau, Mousseau et Riopelle.

23 avril-4 mai — «Œuvres de P.-É. Borduas » : exposition regroupant 23 toiles, dans les galeries du magasin Henry Morgan, à Montréal.

3 juin — Invité par le frère Jérôme à présider une « agape » en l'honneur des arts au collège Notre-Dame.

15 juillet — Projette d'abandonner son poste à l'École du meuble et de s'exiler. Il s'informe auprès de Paul Beaulieu des conditions de vie en France. Couturier et Simone Beaulieu lui suggèrent de demander un congé de six mois.

Septembre — Relevé de ses cours de décoration et de documentation à l'École du meuble ; il continue à enseigner le dessin.

22 octobre — Thérèse Leduc part pour Paris.

16-30 novembre — Participe à la huitième exposition annuelle de la *C.A.S.* à la *Dominion Gallery* (Montréal), avec Marcel Barbeau, Roger Fauteux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle.

18 novembre-28 décembre — Expose une toile à l'« Exposition internationale d'art moderne » au Musée d'art moderne de Paris.

9 décembre — Départ de Riopelle pour l'Europe.

1947

Janvier — Lettre de Gilles Hénault à Borduas sollicitant une entrevue pour le journal québécois *Combat*. Rédaction vraisemblable du *Retour*. Hénault lui communique « Li-

mites, non-frontières du surréalisme » (1937). Participe à une exposition de la *C.A.S.* chez Eaton, à Toronto.

Février — Invitation de Breton à participer à « L'exposition internationale du surréalisme », transmise par Riopelle. Participe à une exposition de peinture canadienne au Cercle universitaire, à Montréal.

15 février-1er mars — Exposition groupant les œuvres de Borduas, Barbeau, Fauteux, Gauvreau, Leduc et Mousseau chez les Gauvreau à l'appartement 5 du 75 ouest, rue Sherbrooke. Une critique de Tancrède Marsil jr confère au groupe le titre d'« automatiste » (une toile de Borduas s'intitule *Automatisme 1.47*). Participe, sous les auspices de *Combat*, à une exposition au Cercle universitaire, au 515 est, rue Sherbrooke à Montréal. On invite les Automatistes à participer au *Cahier des arts graphiques* qui paraît en mai.

21 février — Envoi à Paris de deux caisses de tableaux des membres du groupe.

7 mars — Arrivée de Fernand Leduc à Paris. Début d'une importante correspondance avec Borduas.

20 mars-20 avril — Membre une nouvelle fois du jury de la 2e section au Salon annuel du Musée des beaux-arts de Montréal. Sélection d'œuvres de Borduas, Pierre Gauvreau, Suzanne Meloche et Jean-Paul Mousseau.

Avril — Vaines démarches pour s'installer en France.

20 mai — Création de *Bien-Être* de Claude Gauvreau à la salle du *Congress Hall.*

31 mai — Participation de Fernand Leduc et de Jean-Paul Riopelle à une réunion des surréalistes-révolutionnaires, à Paris.

20 juin au 13 juillet — «Automatisme », exposition organisée par Leduc et Riopelle à la galerie du Luxembourg à Paris. Exposants : Barbeau, Borduas, Fauteux, Leduc, Mousseau, Riopelle.

21 juin — Riopelle contresigne *Rupture inaugurale.*

7 juillet — Riopelle participe à « L'exposition internationale du surréalisme » à la galerie Maeght, à Paris.

17 juillet-
17 août Festival mondial de la jeunesse, sous les auspices de la Fédération mondiale de la jeunesse démocratique, à Prague. Sélection d'œuvres d'Anderson, Bonin, Barbeau, Desroches, Garneau, P. Gauvreau et Mousseau. Voyage de Mousseau à Prague.

6 août Court voyage de Borduas à Ottawa.

15-30
novembre Pierre Gauvreau présente trente-trois toiles dans une exposition solo au 75 ouest, rue Sherbrooke.

Novembre Borduas accepte d'exposer à la galerie du Luxembourg en mai. Le projet est retardé, puis abandonné en novembre, en raison de la fermeture définitive de la galerie.

18 novembre Refuse l'invitation à participer à l'exposition du Musée d'art moderne de la Ville de Paris qui serait organisée par le père Couturier.

22 novembre-
3 janvier Polémique dans *Combat* entre Pierre Gélinas et Gilles Hénault qui font écho aux débats chez les Automatistes ; un extrait en sera cité dans *Refus global.*

29 novembre-
14 décembre Exposition Mousseau-Riopelle au 374 ouest, rue Sherbrooke.

11 décembre Forum « Automatisme et peinture » dans les locaux de l'exposition Mousseau-Riopelle, animé par Borduas et Riopelle.

24 décembre Invitation à collaborer à la revue *Néon* transmise à Borduas par Fernand Leduc.

1948

6 janvier Les Automatistes préparent une exposition pour laquelle le groupe publierait un catalogue.

4 février Première exposition et manifeste *Prisme d'yeux.*

Février Riopelle et Leduc participent au Salon des Surindépendants à Paris.

7-29 février Participe à l'exposition de la *C.A.S.* au Musée des beaux-arts de Montréal en compagnie de P. Gauvreau, Riopelle et Mousseau.

9 février Élections controversées à la présidence de la *C.A.S.*

28 février Conférence « L'inconscient en peinture » par Borduas devant des étudiants en psychologie au 75 ouest, rue Sherbrooke.

17 avril-1er mai Expose à l'atelier des frères Guy et Jacques Viau, au 425 ouest, boul. Saint-Joseph, à Outremont.

9 août Publication de *Refus global* aux éditions Mithra-Mythe.

2 septembre Suspendu de son poste de professeur à l'École du meuble.

9 septembre Constituant un dossier pour sa défense, demande le concours de Guy Viau, de Robert Élie, du père Régis, etc.

30 octobre-4 novembre Participe à «*Paintings and Sculptures for the Purchase Fund Sale* », à la *Art Gallery* (Toronto).

18 novembre Dissolution officielle de la *C.A.S.*

Fin décembre-15 mars Participe à deux expositions du Musée des beaux-arts du Canada au *Canadian Club* de New York et au *Virginia Museum of Fine Arts* (Richmond).

1949

20 avril-15 mai 66e Salon annuel du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal. *Réunion des trophées* lui mérite le prix Jessie Dow.

14-26 mai Borduas expose chez les Viau pour une deuxième fois.

3 juillet *Projections libérantes* en librairie.

14 juillet-23 septembre Participe à «*Fourty Years of Canadian Paintings* » au *Museum of Fine Arts* (Boston).

23 novembre-18 décembre Au Musée de la Province de Québec, exposition « Quatre peintres du Québec » : Borduas, Stanley Cosgrove, Irène Legendre et Goodridge Roberts. Exposition présentée ensuite à Ottawa.

1950

14 mars-9 avril Participe au 67e Salon du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal.

18 mars Lors du vernissage du Salon du printemps au Musée des beaux-arts, les jeunes peintres refusés manifestent et organisent l'exposition des « Rebelles » (à laquelle participe Borduas, mais en l'absence remarquée de P. Gauvreau et de Riopelle). L'exposition a lieu du 18 au 26 mars, au 2035, rue Mansfield.

9 avril *Communication intime à mes chers amis* (commencée le 1er avril).

Octobre et novembre Participe à l'exposition «*Canadian Painting*» organisée par le Musée des beaux-arts du Canada pour la *National Gallery of Art, Smithsonian Institute* (Washington).

18-25 novembre Exposition de Borduas à son atelier de Saint-Hilaire.

2 décembre «Exposition fugitive» de Borduas chez Robert Élie.

13 décembre Enregistrement, à la Maison Radio-Canada, des deux « Causeries » diffusées les 19 et 21 décembre.

1951

5 mars Refuse d'être membre du jury du Salon du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal.

10 mars Décline l'invitation à assister à une assemblée du *Canadian Peace Congress*, à Toronto.

20 avril-3 juin Exposition «*Borduas and de Tonnancour, Paintings and drawings*» à la *Art Gallery* (Toronto).

2-30 mai Participe au 68e Salon du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal.

16-31 mai Exposition « Les étapes du vivant – des objets de la nature aux objets surrationnels » au 81 est, rue Ontario, à Montréal.

19-20 mai Voyage à Toronto à l'occasion d'une exposition à la *Art Gallery*.

2-4 juin «Exposition surprise» de Borduas à son atelier de Saint-Hilaire.

24 août-
8 septembre Participe à la «*Canadian National Exhibition* » de la *Art Gallery* (Toronto).

13-26 octobre «*Color Ink Paintings by Paul-Émile Borduas* », à la *Picture Loan Society* (Toronto). Séjour à Toronto du 12 au 18. À son retour, le 19, sa famille a quitté la maison.

Octobre-
décembre Participe à la 1re Biennale du Musée d'Art Moderne de São Paulo, Brésil.

2-11 novembre Participe à la «*Fifth Annual Sale of Paintings and Sculptures* », à la *Art Gallery* (Toronto).

18 décembre Organise deux expositions au Musée des beaux-arts de Montréal.

1952

26 janvier-
13 février Exposition «*Paintings by P.-É. Borduas and by a Group of Younger Montreal Artists* » à la galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal.

22 janvier Jugement en séparation.

17 février Échec d'un projet d'exposition à Paris.

23 mars Participe à une émission de Radio-Collège animée par Robert Élie (enregistrement non retrouvé).

26-27 avril Exposition à son atelier de Saint-Hilaire.

1er mai Songe à quitter le Canada en août et loue sa maison de Saint-Hilaire pour trois ans au docteur Campeau.

27 juin Habite à Saint-Hilaire-Est, chez son frère.

30 août Demande une bourse outre-mer à la Société royale du Canada.

3-8 octobre Séjour à Grenville chez sa sœur Jeanne.

10-20 octobre Séjour à Ottawa pour l'« Exposition de tableaux et d'encres » au Foyer de l'art et du livre.

16 octobre-
14 décembre Participe à «*The 1952 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting* », *Department of Fine Arts, Carnegie Institute.*

21 octobre Retour à Saint-Hilaire-Est.

Novembre Éprouve des difficultés à obtenir son visa pour les États-Unis.

6 décembre Obtient un visa pour les États-Unis, mais se voit imposer un délai par un inspecteur de l'immigration.

10 décembre Renonce au projet de voyage à Pittsburgh.

1953

11 février Nouvelle demande de bourse à la Société royale du Canada.

17 mars Fin du délai du droit d'immigration aux États-Unis.

1er avril Entre aux États-Unis par le poste-frontière de Newport, au Vermont ; se rend par Boston à Provincetown (où il loue une maison le 4) ; se rend ensuite à New York et rentre à Montréal pour une semaine.

Fin avril S'installe pour l'été à Provincetown (Mass), au 198, Bradford Street.

Mai Participe à l'exposition « Place des artistes » à Montréal.

22 mai La bourse de la Société royale du Canada lui est refusée.

22 septembre Quitte Provincetown pour New York ; s'installe au 119 East, 17th Street.

Octobre Marcelle Ferron part pour Paris.

12 décembre-25 janvier Participe à la 2e Biennale du Musée d'art moderne de São Paulo, Brésil, puis à Caracas, Venezuela.

1954

5-23 janvier Exposition « Paul-Émile Borduas » à la *Passedoit Gallery* (New York).

3-30 avril Exposition « Paul-Émile Borduas » à la *Hendler Gallery* (Philadelphie).

16 avril Bref séjour à Montréal.

20-30 avril Exposition « La matière chante » à la galerie Antoine, à Montréal.

Juin Exposition d'aquarelles au lycée Pierre-Corneille, à Montréal.

18 juin Retourne à New York à la suite d'un autre séjour d'une semaine au Canada.

19 juin-30 septembre Participe à la 27e Biennale de Venise.

2-4 juillet Week-end chez des amis américains sur une île de l'Atlantique.

18 juillet Envoie à Gilles Corbeil *Après tant de siècles de silence.*

10 août Arrivée à Montréal ; séjour jusqu'au 12 ; du 12 au 16 chez sa sœur Jeanne, à Grenville ; de là chez Gilles Corbeil à Moorcrest jusqu'au 24 août.

25-26 août Séjour à Saint-Hilaire-Est.

27 août-2 septembre Participe à la «*Canadian National Exhibition* » à Toronto.

7-17 octobre Séjour à Montréal. Participe à un déjeuner-causerie au Cercle de la critique.

12-26 octobre Exposition « En route » à la galerie Agnès Lefort, à Montréal.

19 octobre Assiste au vernissage de l'exposition marquant le vingt-cinquième anniversaire des collections du *Museum of Modern Art* de New York ; il y expose une toile jusqu'au 6 février.

1955

10 janvier-5 février Exposition «*Water-Colors 1954* » à la *Passedoit Gallery* (New York).

11-28 février Exposition « Espace 55 » organisée par Gilles Corbeil, au Musée des beaux-arts de Montréal : Comtois, Dupras, Émond, Ewen, Gauvreau, Lajoie, Leduc, Letendre, McEwen, Molinari et Mousseau.

19-22 février À Montréal pour l'exposition « Espace 55 ».

20 février Entrevue avec Gilles Corbeil à la « Tribune des arts et des lettres » de Radio-Canada où il critique l'exposition (enregistrement non retrouvé).

26 février Envoi d'*Objectivation ultime ou délirante* pour l'exposition «*Four Man Show* » (Bush, de Tonnancour, Cahen et Borduas) au *Williams Memorial Art Museum* (London, Ont.)

28 février Polémique entre Borduas et les exposants d'« Espace 55 » dans *l'Autorité du peuple.*

15 mars-
15 avril Huiles et aquarelles de Riopelle à la galerie Pierre Matisse à New York (Borduas visite l'exposition le 1er avril).

12-22 avril «*Six New Paintings of Borduas* », à la *Picture Loan Society* (Toronto).

21 avril Départ pour Montréal.

Mai Participe à la première Biennale de peinture canadienne au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa.

4 mai-
12 juin Participe à la «*International Watercolor Exhibition 18th Biennal 1955* » au *Brooklyn Museum.*

Juin Participe à la 3e Biennale du Musée d'art moderne de São Paulo.

16 juin Décès d'Ozias Leduc.

17 juin-
10 juillet Participe à l'exposition en l'honneur du 10e anniversaire des Nations-Unies, *Museum of Art* (San Francisco).

Juillet Participe à l'Exposition internationale de peinture à l'Athénée de Valencia, au Venezuela.

17 juillet Début de son contrat avec la *Martha Jackson Gallery* (New York).

21 septembre Départ de New York avec Janine, à bord du *Liberty.* Arrivée au Havre le 26 septembre.

Octobre Installation difficile à Paris. Recherche un atelier plus spacieux. Location de la galerie Niepce pour janvier.

13 octobre-
13 décembre Participe à «*The 1955 Pittsburg International Exhibition of Contemporary Painting* », *Carnegie Institute* (Pittsburgh).

25 octobre-
8 novembre «Aquarelles récentes. Borduas » à la galerie L'Actuelle (Montréal).

Novembre Participe à l'exposition «*Artistas canadenses* » au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro.

11-30 novembre Participe à « Peinture canadienne ». École des hautes études commerciales, Montréal.

30 novembre-22 février *La Guignolée* de Borduas à l'exposition «*Recent acquisitions*» au *Museum of Modern Art* (New York).

1956

26 janvier-6 février Deux tableaux de Borduas dans une exposition qui réunit Sam Francis, Jean-Paul Riopelle, Jean-Paul Mousseau, Gilles Corbeil, Jean McEwen et Paterson Ewen à la galerie L'Actuelle (Montréal).

8 février Départ de Janine pour le Canada.

12-20 avril Séjour en Suisse.

20 avril Décès d'Éva Perreault, sa mère.

22 mai-9 juin Exposition d'aquarelles chez Agnès Lefort (Montréal).

30 mai-25 juin Participe à une exposition à la Maison des étudiants canadiens, à Paris.

4 juin-3 septembre Participe au « Panorama de la peinture à Montréal », au restaurant Hélène-de-Champlain.

9 et 11 juin Parution dans *le Devoir* de « Questions et réponses » de Jean-René Ostiguy et Borduas.

8 juin-3 juillet Participe à l'exposition itinérante « Quelques peintres canadiens de 1956 » au Musée des beaux-arts du Canada.

26 septembre-9 novembre Voyage en Italie : traverse Naples (28 septembre), séjourne à Taormina (1er-6 octobre), Syracuse (7 octobre), Tripani (9 octobre), Messine (11 octobre), pour s'installer le 12 octobre, à Taormina. Départ de Taormina le 22 octobre ; visite de Pompéi (25-27 octobre) et de Gênes (30 octobre). Rentre à Paris au début de novembre.

Novembre Participe à l'exposition itinérante « Tableaux canadiens abstraits » organisée par le Musée des beaux-arts du Ca-

nada pour le *Smithsonian Institute* (Washington). L'exposition circule d'octobre 1956 à décembre 1957 dans huit villes américaines.

Fin novembre Grippe maligne et dépression.

1957

11 février Accuse réception de *Brochuges* et de *Sur fil métamorphose* de même que du manuscrit de *Synthèse-dépouillement* de Claude Gauvreau.

Avril Court voyage en Belgique.

18 mars-6 avril «*Paul-Émile Borduas. Paintings, 1953-1956*» à la *Martha Jackson Gallery* (New York).

27 mars-19 mai Participe à l'exposition des prix Guggenheim, au musée Guggenheim (New York).

8-23 avril «*Drawings and Paintings by Borduas*» à la *Gallery of Contemporary Art* (Toronto).

Avril-octobre Participe à la 2e Biennale canadienne organisée par le Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa, Montréal, Stratford et Régina).

Mai Maladie de Borduas.

27 juillet Retour à Paris à la suite d'un court voyage en Bretagne (Mont-Saint-Michel, Saint-Malo, Carnac).

Août-octobre Voyage en Espagne et au Portugal. En Espagne : Madrid (13-17 août), Tolède (18 août). Au Portugal : 21-24 août. De nouveau en Espagne : Tarifa (28-31 août), Malaga (31 août), Grenade (2-5 septembre), Sierra Nevada (5-6 septembre), Castell de Ferro (7-25 septembre), Alicante (26-28 septembre). Perpignan (4 octobre). Rentre à Paris vers le 15 octobre.

25 septembre-16 octobre Exposition « Quatre peintres à Paris », à la *Dominion Gallery* (Montréal) ; 20 tableaux de Borduas.

8 octobre-2 novembre Participe à l'exposition «*Recent Developments in Painting*» chez *Arthur Tooth and Sons* (Londres).

24 octobre-
11 novembre Participe à la «*11th Annual Sale of Canadian Art*», à la *Art Gallery* (Toronto).

1958

Février Participe à l'exposition « Visages du Canada » aux Grands Magasins du Louvre, à Paris.

13 avril-
24 avril Séjour à l'Hôtel du Jura à Soyhières.

26 mai-
7 juin «Cinq années de Borduas » à la galerie Agnès Lefort (Montréal).

Juin Se rend à Venise (séjour d'une semaine), en passant par la Suisse et Milan.

Juin-août Participe à la 1re Biennale interaméricaine de peinture et d'art graphique au Musée des beaux-arts de Mexico.

18 juin-
14 juillet Participe à l'exposition «*Transferences*» à la *Zemmer Gallery* (Londres).

Juillet Court séjour à Dusseldorf en compagnie de Lou Camus, à l'occasion de l'exposition « Paul-Émile Borduas » à la galerie Alfred Schmela.

Été Participe à l'exposition du pavillon canadien de l'Exposition internationale de Bruxelles.

Fin juillet Rejoint Bernard Ostiguy pour le week-end à Étables-sur-mer avant de partir en vacances.

Juillet-août Vacances en compagnie des Camus à Mimizan-Plage, dans les Landes.

19-25 août Court séjour en Suisse. Rentre à Paris le 25, après être passé par Yverdon (19 août) ; déception de ne pouvoir s'y établir définitivement.

4 septembre-
2 novembre Participe à l'exposition «*Art in Canada. A Canadian Portfolio*», au *Dallas Museum for Contemporary Arts.*

12 septembre À Neuchâtel (Suisse).

20 septembre Participe à l'exposition «*Canadian Painting in Europe*» à la *Jordan Gallery* (Toronto).

Automne Exposition Riopelle et Borduas aux *Laing Galleries* (Toronto).

7-25 octobre « *Two Canadian Painters. Paul-Émile Borduas-Harold Town* » à la galerie *Arthur Tooth and Sons* (Londres).

Novembre Troubles respiratoires et dépression.

3 novembre Reçoit *la Machine à décerveler* de Claude Gauvreau.

1959

27 janvier-8 février Participe à l'exposition « *One Hundred Years of Canadian Painting* », aux *Laing Galleries* (Toronto).

7 février-1er mars Participe à l'exposition « Art contemporain au Canada » au musée Rath (Genève).

14 mars-12 avril Participe à l'exposition « *Zeitgenössische Kunst in Kanada* » au *Wallraf-Richortz Museum* (Cologne).

5-31 mars Participe, en compagnie de Marcelle Ferron, à l'exposition « Spontanéité et réflexion » à la galerie Arnaud à Paris.

24 mars-18 avril « *An Intimate Showing of Recent Paintings by Paul Borduas* » à la *Martha Jackson Gallery* (New York).

Avril Séjour en Suisse.

7 avril-31 mai Participe à la « *20th Biennal International Watercolor Exhibition* » au *Brooklyn Museum.*

20 mai-13 juin « Exposition Paul-Émile Borduas » à la galerie Saint-Germain, à Paris.

4-28 juin Participe à la « Troisième exposition biennale d'art canadien » au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa.

6-26 juillet Expose *Pierres angulaires* au « 14e Salon des Réalités nouvelles » au Musée des beaux-arts de Paris.

Été Vacances avec les Camus sur la presqu'île de Gien, près de Toulon.

Été Participe à l'exposition de l'Association artistique du Nebraska.

26 août-12 septembre Participe à la «*Canadian National Exhibition* », à la *Art Gallery* (Toronto).

Août-octobre Voyage en Grèce en passant par la Suisse et l'Italie. Arrivée de Brindisi le 21 ; le 12 septembre, il est à Sounion ; il quitte la Grèce le 29 septembre et débarque à Brindisi le 30. Retour à Paris à la mi-octobre.

Mi-septembre-9 octobre Participe à la rétrospective automatiste au Musée des beaux-arts de Montréal.

Octobre Un de ses tableaux reçoit une mention spéciale au « *XI Premio Lissone internazionale per la pittura* », à Milan.

Octobre et novembre Participe à la «*Thirteenth Annual Exhibition and Sale of Contemporary Canadian Paintings, Sculptures and Graphics* », à la *Art Gallery* (Toronto).

1960

22 février Constat du décès de Borduas, dans son atelier à Paris.

SIGLES

ANQ :	Archives nationales du Québec
BNQ :	Bibliothèque nationale du Québec
C.A.S. :	*Contemporary Arts Society*
CECM :	Commission des écoles catholiques de Montréal
CEGEP :	Collège d'enseignement général et professionnel
EAT :	Enquête sur l'artisanat et le tourisme
G.M. :	Fonds Gérard Morisset, BNQ
J.-M.G. :	Fonds Jean-Marie Gauvreau, BNQ
T. :	Théberge
UQAM :	Université du Québec à Montréal

Variantes

Les variantes (en italique) sont placées entre des mots repères (en romain) qui les situent dans le texte. Chaque variante est précédée du numéro de la ligne du texte. S'il y a lieu, on emploie les sigles suivants pour indiquer la nature de la variante :

R : texte raturé ; *A* : ajout ; *V* : version antérieure déchiffrée sous la surcharge ; *S* : en surcharge ; *RA* : texte raturé puis remis tel quel en ajout ; *AR* : ajout raturé ; *AV* : version antérieure d'un ajout ; *AS* : surcharge sur un mot en ajout ; *A2*, *A3* : second, troisième ajout.

Dans certains cas, ces sigles sont combinés pour rendre compte de transformations plus complexes. Par exemple, *A2R* : second ajout raturé ; *SR* : surcharge raturée.

Les sources des variantes, correspondant aux inventaires des états des textes, sont signalées par des chiffres romains, auxquels on ajoute une lettre majuscule lorsqu'une page est reprise sur un autre feuillet ; par exemple : II-A, II-B, II-C. Les changements de paragraphe sont indiqués par le sigle //. La pagination du texte de base est insérée, entre crochets, dans le texte.

Écrits
I

Page laissée blanche

PREMIÈRE PARTIE

Les premiers écrits que nous possédions de Paul-Émile Borduas, exception faite du journal de son premier voyage à Paris et de certaines lettres, sont deux traités reliés à son enseignement et deux séries de rapports sur l'art et sur l'artisanat dont il est cosignataire. Tous ces écrits datent d'avant 1940 et sont demeurés jusqu'à ce jour inédits.

Le premier de ces documents est une manière de traité de géométrie euclidienne, intitulé *Perspective* ; il est en rapport avec les cours de dessin dont Borduas fut chargé à compter de septembre 1933. Le second, *Composition décorative*, daté de l'année scolaire 1937-1938, constitue une somme d'expériences dont les premières remontent, elles aussi, à septembre 1933. Le troisième est un rapport d'enquête sur l'artisanat et le tourisme ; il compte plusieurs procès-verbaux et quelques spicilèges. Le quatrième et dernier document est constitué de rapports pour l'Inventaire des œuvres d'art de Gérard Morisset. Nous présumons que Borduas a lui-même rédigé les procès-verbaux de l'équipe qu'il a dirigée sur l'artisanat et le tourisme mais que les rapports d'étape de l'inventaire des œuvres d'art sont de la main de son collègue Maurice Gagnon. Dans un cas comme dans l'autre, le nom de Borduas apparaît comme cosignataire de chaque document.

Perspective

Le texte de *Perspective* a été déposé en janvier 1974 aux archives du Centre de recherches en art canadien (CRAC) du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Il nous a été communiqué par le professeur François-Marc Gagnon.

Le nom de l'auteur du texte apparaît à la dernière page, à la main, mais en caractères d'imprimerie. Il n'y a aucune date. Le texte, qui a 48

pages, est dactylographié sur papier blanc (21 x 28 cm) avec une machine à écrire de type QWERTY, sans accents. On n'y trouve aucune correction : les coquilles, les fautes, l'absence d'accentuation n'ont fait l'objet d'aucune retouche dans le manuscrit. La présentation, par ailleurs soignée, les illustrations à l'encre noire et à l'encre rouge pour les lignes, et à la gouache ou à l'aquarelle bleue pour les solides laissent croire que *Perspective* était destiné à une édition[1]. Il restait à une personne plus expérimentée de revoir le texte, de normaliser le caractère des sous-titres, de déterminer les pages dont les références sont restées en blanc (p. 26 et 42) et même de fixer la date d'édition[2]. La plupart des illustrations sont annotées de la main de Borduas[3].

Perspective, dans la mesure où des experts consultés ont pu en juger, n'est pas tiré directement d'un manuel quelconque. Certaines anomalies, d'ailleurs, ne seraient pas revenues de façon aussi systématique si Borduas s'était contenté d'une transcription. On peut croire cependant que ce dernier s'est inspiré de notes de cours prises durant ses études, notamment à l'École des beaux-arts.

L'École de beaux-arts de Montréal a été fondée sous la direction d'Emmanuel Fougerat, ex-directeur de l'École régionale des beaux-arts de Nantes[4]. À l'École de Nantes, comme en témoigne un palmarès du 6 juillet 1922[5] (dernière année où Fougerat y fut directeur), il se donnait des cours de dessin géométrique (projections) et de composition décorative. A l'École de Montréal, il se donne dès le début des cours de perspective et de composition décorative. Borduas reçut deux fois la première mention honorable des cours de perspective donnés

---

1. Édition-maison, si on prend au pied de la lettre une formulation de la page 34 : « l'angle droit que nous avons appris au début des cours et dont nous ne nous servons pas ». Mais cette formulation peut n'être que figure de style.

2. Madame Gabrielle Borduas est certaine que *Perspective* date d'avant son mariage (11 juin 1935). De plus, certaines fautes du manuscrit (« examin », « perpenticulaire »), qu'on retrouve aussi dans les notes de cours de 1933, sont absentes des manuscrits ultérieurs comme *Composition décorative* qui est daté de 1937-1938.

3. Annotations manuscrites aux pages 1-4, 7, 12-19, 21-36, 38-45. Les dessins semblent avoir été tracés après la dactylographie du texte.

4. Emmanuel Fougerat avait été l'élève de Jean-Paul Laurens à l'École des beaux-arts de Paris. Il avait obtenu successivement, entre 1900 et 1904, au Salon de Paris, une mention honorable, les médailles de bronze, d'argent et d'or et un prix hors concours. Il s'était classé 1er au concours du Diplôme supérieur de professeur de dessin d'art de l'État français. Voir notice dans *Studio* (Montréal), 5 juillet 1924, p. 7-8.

5. Exemplaire de Fougerat, conservé aux archives de la bibliothèque des arts, UQAM.

par l'architecte Albert La Rue : la première fois en 1925 et la deuxième fois en 1927. On se doute bien que le cours de perspective de La Rue était tout ce qu'il y avait de plus classique. Borduas, par exemple, note les points et les segments d'une manière analogue à celle de Pierre-Henri Valenciennes dont l'ouvrage date de 1800[6].

On sait que la tradition fait remonter aux travaux du scénographe d'Eschyle (V^e^ s. av. J.-C.) les premières recherches sur la perspective et au traité d'*Optique* d'Euclide les premières formulations. C'est quand même à la Renaissance qu'en sont esquissées les grandes théories[7], et un enseignement de l'art de la Renaissance amenait nécessairement des considérations à ce propos. Le programme de l'École des beaux-arts de Montréal donnait sûrement une place d'honneur à cette période si on en juge par les achats effectués par la bibliothèque dès les premières années. Borduas y a peut-être acquis cette estime qu'il avait pour Léonard de Vinci[8], théoricien important de la perspective en ce qui a trait aux surfaces curvilignes et à la mise en perspective des ombres.

Au temps où Borduas suit ses cours de perspective, l'analyse des formes avec Cézanne et la rupture de l'espace perspectif avec Picasso avaient contribué à éloigner l'art contemporain du trompe-l'œil ou de la quadrature et contribué à multiplier les perspectives (espace et temps multiples) ; de plus, les surréalistes entamaient une production qui tendait à supprimer ligne de terre, ligne d'horizon et point de fuite. L'enseignement à l'École n'en tient manifestement aucun compte et

---

6. On trouve aujourd'hui, au catalogue de la bibliothèque de l'ancienne École des beaux-arts, les ouvrages suivants, antérieurs à celui de Borduas :
– Pierre-Henri Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes : suivis de réflexion et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre de paysage*, Paris, an VIII (1800). Rééd. : Genève, Minkoff, 1973, 644 p., 36 planches.
–Louis Constantin et F. P. Bransiel, *Abrégé de géométrie pratique appliquée au dessin linéaire, au toisé et au lever des plans, suivi des principes de l'architecture et de la perspective*, orné de 400 gravures en taille douce, 10^e^ éd. Paris, Hachette, 1837, 180 p.
– Dora Miriam Norton, *Elementary Freehand Perspective*, 3^e^ éd., London, J. Lasse the Bodley Head, 1927, x, 149 p., ill.
– Pierre Lahalle, *Petit traité de perspective*, Paris, H. Laurens éd., 1929, 63 p.

7. Avec les travaux des architectes Brunelleschi et Alberti (*Trattato della pictura*, 1436), des peintres comme Piero Della Francesca (*De perspectiva pingendi*, entre 1465 et 1468 ?) ou de scénographes, disciples de Bramante, liés aux réalisations de pièces de théâtre comme *la Calandria* de Bibbiena (1513) ou *la Mandragola* de Machiavel (di Sangallo et del Sarto, 1520).

8. « J'aimais beaucoup l'histoire, la personnalité de Léonard, son intelligence, sa distinction » (voir p. 597). Léonard de Vinci est un des premiers Italiens à avoir introduit la perspective en France. Il avait contribué dès 1489 à la scénographie de la *Festa del Paradiso* à Milan.

c'est un séjour à Paris, en 1929 et 1930, qui vraisemblablement mettra Borduas devant ces théories nouvelles. En effet, dans son journal, on peut lire, en date du 12 janvier 1929 : « Je me rends vraiment compte, aujourd'hui, après l'avoir entendu dire si souvent, que l'artiste ne doit pas copier la nature mais s'en inspirer, même dans une étude. » Quelques jours plus tard, le 26 janvier : « Visite à l'atelier de Paul Bornet où j'ai entendu une conférence assez intéressante sur l'art moderne. » Finalement, l'année suivante, il note, le 3 janvier 1930 : « Étude de Picasso à travers les galeries » et il donne le parcours détaillé de sa visite en deux jours de neuf galeries (six où il a pu étudier Picasso et trois où il a pu voir des Matisse, les seuls peintres sur lesquels il insiste à part Renoir).

Borduas aura donc appris par lui-même à remettre en question les notions de perspective euclidienne qui lui avaient été inculquées et il décrit avec sévérité la période de sa vie qui a précédé ses découvertes personnelles de l'art moderne en général, de Picasso et de Matisse en particulier. Qu'on en juge par cette description inédite de sa période « académique » :

> [...] je regardai les tableaux en spécialiste. J'étudiai les techniques pour les techniques. Les lois de la composition d'un tableau pour la composition. La perspective pour la perspective, l'exécution pour l'exécution, le rendu pour le rendu, et le fini pour le fini. Tout cela froidement, sans enthousiasme parce que sans inquiétude, bien guidé, suivi, choyé, sans risque. Tout n'était-il pas parfaitement codifié, fixé ? Je savais d'avance où j'allais et quel moyen prendre pour y arriver. Si une difficulté survenait, elle était uniquement physique. Il fallait porter des verres, ma vue m'interdisant d'apercevoir à distance certains détails. Je manquais aussi d'habileté certains jours. Ma vie était vaine, creuse, inutile et stérile ; plus je m'instruisais et moins j'étais riche. J'avais à seize ans rêvé d'un art généreux, spontané, comme une source intarissable qui serait sortie de mon être, d'un art sans limites, d'un art infini, et tout diminuait, se minimisait toujours[9] !

La réaction de Borduas vis-à-vis de l'académisme, telle que décrite dans ce texte de 1942, semble coïncider avec celle que ses étudiants lui ont exprimée à l'Externat classique. Il mettra quelques années à en faire l'aveu, mais la réaction, on le voit, était vive :

> 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 fai-

9. Voir p. 597.

saient peur [...]. Je me rappelle que l'idée d'avoir à ouvrir une certaine porte de classe suffisait à me couvrir de sueurs [...].)[10]

Problème de pédagogie ? Peut-être. Problème surtout d'avoir à enseigner, au retour de Paris et après une étude personnelle de Picasso et de Matisse, ces fameuses règles de la symétrie, du trompe-l'œil et de la succession particulière des temps et des lieux. Borduas est trop conscient, en 1942, de la part de bon sens et de modernité qu'il y a dans la résistance de ses élèves pour en parler avec mépris. Bien au contraire, il faut voir, dans les moments d'angoisse qu'il raconte, une des sources de la mise en question d'une conception de l'art dont il sera plus tard un farouche adversaire.

Les détracteurs de l'automatisme en art, ceux particulièrement qui n'y virent que concession à l'ignorance et manque de rigueur, seraient sans doute étonnés de parcourir le manuscrit de *Perspective* et d'y reconnaître la calligraphie de Borduas identifiant un à un les points et les segments de presque tous les dessins. Ils seraient étonnés de constater sur quelles bases classiques reposent ses recherches spatiales des années quarante. Quant à la « désintégration de la perspective » et même à la « brisure avec l'espace cubiste » qu'on s'accorde à reconnaître dans le travail de Borduas à New York[11], sinon dans les expériences automatistes de Montréal, elles prennent un certain relief quand on les met en rapport avec le texte de *Perspective*, si élémentaire soit-il.

Composition décorative

Le texte de *Composition décorative* fait partie de l'ensemble des papiers Borduas conservés à la bibliothèque du Musée d'art contemporain de Montréal. Il s'agit d'un manuscrit autographe de 44 pages, écrit et dessiné à la plume sur papier ligné de 14 x 21,5 cm. Il occupe les feuillets 69 à 113 d'un cahier de notes de cours (*T.* K-37).

La composition décorative occupait, comme la perspective, une place importante dans la programmation des écoles d'art qu'a dirigées Emmanuel Fougerat[12]. À l'École des beaux-arts de Montréal, le cours

---

10. Voir p. 417.

11. Fernande Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural*, p. 137-138.

12. Le palmarès du 6 juillet 1922 mentionne que les cours de dessin géométrique (projections) et de composition décorative sont donnés par la même personne, un architecte (ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts, École régionale des beaux-arts, *Distribution solennelle des prix*, Nantes, 6 juillet 1922, p. 15).

de composition décorative est défini comme suit dans la page publicitaire qui ferme le livret de la première proclamation des récompenses :

> *Composition décorative* avec applications de l'art décoratif aux industries de la région, en aidant les ouvriers d'art et les dessinateurs à se former une instruction théorique complète leur permettant de créer des modèles nouveaux, – notamment dans les industries suivantes : meubles, tapisserie, peinture décorative, serrurerie, imprimerie, lithographie, ébénisterie, broderie, dentelles, céramique, textiles, papiers peints, linoléum, dorure, reliure, etc.[13]

Borduas obtient de bons résultats si on tient compte des prix et mentions qu'il se mérite en composition décorative, dessin et modelage ornemental[14]. Mais les récompenses dissimulent mal le malaise qu'il ressent à l'École, malaise qui n'a peut-être pas grand-chose à voir avec une suspension pour une période de trois jours en 1924[15], mais qui est exprimé de façon non équivoque beaucoup plus tard dans un texte sur Ozias Leduc. On n'a jamais clairement identifié les causes de ce malaise, qui semble traduire un déchirement, à Montréal, entre deux conceptions différentes de l'art en général et de la composition

---

13. Département du Secrétaire de la Province, École des beaux-arts de Montréal, *Première Exposition publique – Première Proclamation des récompenses*, Montréal, vendredi 23 mai 1924, p. 29. L'École des beaux-arts de Montréal a été fondée le 8 mars 1922 et a commencé ses enseignements en novembre 1923 au 628 (3450 à compter de la normalisation des adresses en 1927), rue Saint-Urbain, puis, en 1955, au 125 ouest, rue Sherbrooke, face à l'École technique de Montréal. À compter de 1969, les classes supérieures de l'École ont été intégrées à l'UQAM et les classes de débutants au CEGEP du Vieux-Montréal.

14. *Id.*, *Palmarès 1926*, p. 7. À la proclamation de mai 1924 : mention en dessin artistique du cours moyen, mention en composition décorative du cours supérieur, médaille de bronze en modelage ornemental de 1re division et prix spécial d'encouragement aux élèves peintres, sculpteurs, décorateurs. À la proclamation de 1925 : mention en dessin anatomique, et médailles d'argent en anatomie artistique et en dessin artistique. À la proclamation de mai 1926 : mentions pour deux cours de dessin artistique, troisième prix en composition décorative, en modelage ornemental, en anatomie artistique et en dessin artistique (antique) et prix spécial J. C. Asch « pour l'ensemble des meilleurs travaux exécutés au cours supérieur d'art décoratif ». Le prix Asch consistait, cette année-là, en une bourse de 100$ à Émile Gauthier et en deux de 75$ à Paul-Émile Borduas et Raoul Viens. À la proclamation de mai 1927 : deuxième prix en composition décorative et premier prix en gravure sur bois.

15. Lettre de sa mère, 14 février 1924 (*T.* 173) : « [...] Qu'as-tu fais à ton école de si grave pour être suspendu trois jours. Je viens de recevoir cette mauvaise nouvelle de ton directeur [...] Il faut obéir et ne pas causé de désordres en classe pense donc si Mr Leduc savait cela, prend courage et redouble d'ardeur à ton ouvrage. »

décorative en particulier. Il y avait d'une part Ozias Leduc[16] et plus généralement les collaborateurs de la revue *le Nigog* (1918), partisans non équivoques de la modernité, d'autre part Charles Maillard[17] et Maurice

16. Ozias Leduc (Saint-Hilaire, 8 octobre 1864 – Saint-Hyacinthe, 16 juin 1955) est à la fois peintre, décorateur et écrivain. Comme décorateur, il a œuvré surtout dans la décoration d'église à compter de 1880, sous la direction de Luigi Cappello et J.-Adolphe Rho (jusqu'en 1896) avant d'assumer seul ses propres contrats. Borduas a assisté Leduc dans les décorations suivantes : chapelle de l'évêché de Sherbrooke (15 juin 1922 – 31 mars 1923) ; chapelle du couvent des Dames du Sacré-Cœur à Halifax (20 octobre 1924 – 8 janvier 1925) ; chapelle du couvent des sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie à Saint-Hilaire et église Saint-Romuald à Farnham (26 juin aux premiers jours de septembre 1926) ; baptistère de l'église Notre-Dame de Montréal (9 juin – 10 septembre 1927). Borduas a aussi assisté Leduc, avant de partir en Europe, aux décors de la pièce d'Ernest Choquette, *Madeleine*, présentée par la Société canadienne d'opérette, sous la direction de Jeanne Maubourg-Roberval, à Saint-Hilaire, les 14 juillet et 8 août 1928 et à Montréal, au Monument national, les 29 et 31 janvier 1929 (voir : anonyme, « Manifestation artistique à Saint-Hilaire », *la Presse*, 7 juillet 1928, p. 55 ; anonyme, «*Madeleine*, de l'Hon. Dr Choquette, au Monument », *ibid.*, 26 janvier 1929, p. 61 ; anonyme, « La première locale de *Madeleine* a eu un très vif succès », *ibid.*, 30 janvier 1929, p. 8). De retour d'Europe, il est encore engagé (avec Fortunat Rho) par Leduc pour la décoration de l'église des Saints-Anges à Lachine (septembre-décembre 1930). Leduc a laissé de nombreux écrits, pour la plupart inédits, et participé à certaines rencontres du *Nigog*. Voir *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, p. 16-23 et 100-116.

17. Charles Maillard (Tiaret, Algérie, 8 février 1887 – Montréal, 18 décembre 1973). Se serait établi à Montréal en 1904 (Noël-É. Lanoix, édit., *les Biographies françaises d'Amérique*, p. 376), ou en 1910 (Colin S. Macdonald, *A Dictionary of Canadian Artists*, Ottawa, Canadian Paperbacks, 1975, p. 1087, et Alfred Laliberté, *les Artistes de mon temps*, texte établi, présenté et annoté par Odette Legendre, Montréal, Boréal, 1986, p. 249). Remporte en 1905 le Premier Prix de Paris à la suite d'études commencées à l'école d'art industriel d'Alger. Une notice nécrologique de Georgette Morency est vague : « Au début du siècle, la maison Morency-Frères accueillait à Montréal M. Charles Maillard » (*le Devoir*, 18 décembre 1973, p. 4 – lettre du 17 décembre) ; elle emploie les mêmes termes que Maillard dans une préface : « Jeune étudiant de vingt ans, j'ai connu Napoléon Bourassa au tout début du siècle. Très âgé, il avait eu la bonté de me mener à son atelier, rue Ste-Julie pour me montrer sa composition de grande envergure : *Apothéose de Christophe Colomb*, à laquelle il travaillait encore à plus de quatre-vingts ans » (Anne Bourassa, *1827-1916, Un artiste canadien-français, Napoléon Bourassa*, Montréal, l'auteur, 1968, p. 8). Or Napoléon Bourassa eut 80 ans en 1907. Des articles anonymes du 16 juin 1925, publiés lors de la nomination de Maillard, ne sont pas plus précis, notant chacun, à partir d'un communiqué de presse sans doute, que Maillard est Français de naissance et demeure au Canada depuis vingt ans (voir *le Canada*, *The Gazette* et *la Patrie*) ce qui nous reporte à 1905 à tout le moins. Professeur de dessin et plus particulièrement de dessin anatomique à l'École des beaux-arts de Montréal en 1923, il a succédé à Emmanuel Fougerat comme directeur de l'École le 15 juin 1925 jusqu'à sa démission en 1946 à la suite de violentes contestations. Il a été de plus, comme Fougerat, Directeur général de l'enseignement des beaux-arts de la Province de Québec jusqu'en 1936, mais sa nomination à ce poste n'a pas été faite en même temps

Félix[18], engagés par l'École des beaux-arts en 1923 et 1925, qui feront plus tard l'objet de nombreuses dénonciations pour leur « académisme » et leur vision par trop pragmatique d'un art au service de l'industrie[19].

Le texte que nous publions ici n'est pas sans paradoxes. D'une part, il est destiné aux étudiants de l'École du meuble ; Borduas, en assumant l'objectif industriel de cette école, y transmet en grande partie l'enseignement reçu de Maillard et de Félix. D'autre part, Borduas s'y écarte des méthodes auxquelles il a été formé, pour recourir de préférence à l'approche pédagogique que lui suggère Leduc. Plusieurs des exemples sont tirés de l'ouvrage de professeurs de l'École de Nantes, Joseph Gauthier et Louis Capelle[20], mais la méthode s'inspire d'un ouvrage suggéré par Leduc, *le Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire* de Gaston Quénioux. Le cahier de notes de Borduas comporte quelques pages où il a transcrit une partie de l'introduction de Qué-

---

que la nomination à l'École, comme en fait foi le rapport de conférence de presse de *The Gazette* du 16 juin 1925 (« Charles Maillard to direct school », p. 4) où le ministre annonce que le poste demeurera vacant un certain temps.

18. Maurice Félix (Paris, 1875 – Montréal, 1972), lauréat des Beaux-Arts et diplômé des Arts décoratifs de Paris, lauréat de l'Académie de modelage ornemental et de composition décorative appliquée des Beaux-Arts de France, enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal à compter de 1925 et à l'École du meuble à compter de 1946 (où il remplace définitivement Borduas à compter de 1948).

19. Même réaction chez Irène Senécal, condisciple de Borduas : « Ses maîtres – Charles Maillard, Henri Charpentier, Maurice Félix – s'inspirant de l'école parisienne, préconisent un enseignement qui intègre la pratique artistique à des projets d'architecture et au milieu industriel. Il en résulte un programme plus orienté vers les arts appliqués que vers les arts purs : 'La formation que j'ai reçue a éveillé le fait, non pas d'exprimer des émotions par la discipline, mais de peindre selon une formation rationnelle et visuelle. Dessin d'abord, peindre ensuite' » (Anne-Marie Cadieux, « Historique », *Répertoire numérique détaillé du fonds Irène Senécal*, UQAM, février 1985, nº 19, p. 3-4. Cite un enregistrement de 1976).

20. Joseph Gauthier et Louis Capelle, *Traité de composition décorative* (Paris, Plon, 1930, 398 p., ill.), ouvrage « honoré d'une médaille de vermeil de la Société d'encouragement pour l'Industrie nationale ». Les en-têtes de chapitres et certaines planches privilégient nettement l'« art déco » mais le texte ne parle du « style moderne » que de façon très neutre (voir p. 323 sur le verre), ne l'isole à peu près jamais des autres (voir p. 290 sur le fer forgé) et n'en donne, de toutes façons, aucune définition particulière (les notions de gothique et de moderne sont considérées comme acquises dès la première partie sur la géométrie, p. 40). Borduas possédait aussi : M.-L. Bellot, *Leçons graduées de stylisation et de composition*, Paris, S. Borreman, 1936 ; G. Gérard, *Mélanges et associations des couleurs*, Paris, S. Borreman, s.d. ; R. et L. Lambry, *Tous artistes*, Paris, Maison de la Bonne Presse, s.d.

nioux. L'analyse de ces pages permet de voir ce que la méthode inspirait de différent :

> En quoi la méthode de l'inspecteur du dessin en France était-elle « révolutionnaire », du moins par rapport aux méthodes en cours à l'époque ? [...] L'essentiel de la méthode de Quénioux était de partir de l'enfant. En cela seul, il innovait. Il était courant avant lui, en France, comme ailleurs, de viser à obtenir des enfants, dans les classes de dessin, un rendu académique dans le goût du temps, mais plus conforme au développement de l'adulte. On avait recours, à cette fin, à des méthodes qui tenaient plus du dressage que de l'enseignement véritable. L'habileté manuelle était la qualité la plus prisée. Quénioux, comme Cizek en Tchéchoslovaquie avant lui, et peut-être avec plus d'audace, partait de l'enfant, de sa psychologie, entendait respecter les étapes de son développement mental et visait moins aux résultats qu'à donner le goût du dessin à l'enfant et à l'encourager à s'exprimer librement par son truchement[21].

Cet accent mis sur la libre expression, que Borduas trouve chez Quénioux ou voit confirmé par lui, fut sans doute cause de certains malaises vécus à l'École du meuble où son enseignement est de plus en plus réprouvé par la direction. Borduas perd en septembre 1946[22] les cours de documentation et de décoration, cours qui se donnaient parfois à la bibliothèque où Maurice Gagnon mettait tout à la disposition de la classe, y compris *Minotaure*, une revue qui n'a pas grand-chose à voir avec une vision industrielle de l'art.

Borduas n'était pas peu fier de noter que des « vingt-quatre jeunes artistes admis à la *C.A.S.* [*Contemporary Arts Society*], dix-neuf sont de [ses] anciens élèves dont onze de l'École du meuble où l'étude de l'art était secondaire[23] ». Il est remarquable que le plus illustre des élèves de ces cours du meuble soit Jean-Paul Riopelle, connu mondialement comme peintre, et qu'un autre soit Jean-Paul Mousseau, connu pour ses travaux d'intégration de l'art aux ensembles architecturaux (direction artistique de la construction du métro de Montréal)[24].

---

21. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, p. 53. Voir Gaston Quénioux, *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire*, Paris, Hachette, 1912, ill.

22. « Monsieur Félix, ci-devant principal acolyte de Maillard, me remplace. En fait de retour en arrière ce n'est pas raté » (voir p. 463).

23. Voir p. 579.

24. D'autres anciens, comme Marcel Barbeau, Charles Daudelin et André Jasmin, ont fait carrière dans la pratique ou même dans l'enseignement des beaux-arts.

Bien des années après la mise à pied de Borduas, certaines personnes pensent toujours que son enseignement à l'École du meuble détournait les étudiants de leur objectif – la fondation de la *C.A.S.* et l'adhésion à ce mouvement d'un trop grand nombre d'étudiants de l'École du meuble en paraissaient un signe. Le texte *Composition décorative* que nous présentons ici devrait prouver le contraire : si on en juge par le canevas, en aucun cas l'enseignement de Borduas ne dérogeait à l'objectif de ses cours. Des étudiants ont fréquenté son atelier, adhéré à la *C.A.S.*, participé avec lui à des expositions et contresigné son manifeste, mais rien dans le contenu du cours ne correspond à ce « détournement d'objectif ». Il n'est pas impossible, pourtant, que ces accusations soient la raison principale des difficultés de Borduas à l'École du meuble et que la publication du *Refus global* ait été pour la direction le meilleur des prétextes pour une suspension que des motifs d'ordre purement artistique auraient rendu difficilement justifiable[25].

Composition décorative peut paraître comme un écrit mineur, un canevas ; sa publication a paru nécessaire pour faire connaître ce moment de la production de Borduas qu'est l'enseignement de l'art décoratif et de ses applications pratiques. L'option ultérieure du peintre pour une approche nouvelle et non « intentionnée » de l'art et de la vie a été jusqu'à maintenant tellement illustrée – à juste titre, parce qu'elle est sa marque la plus connue – qu'on oublie souvent dans quel milieu il a œuvré pendant de nombreuses années, celui d'une école du meuble elle-même issue d'une école technique[26].

---

25. Voir l'entrevue de Jean-Marie Gauvreau accordée à Margaret Jean Vann : «*He told me that Paul-Émile Borduas had been hired originally to teach design to students studying furniture and industrial design. Instead of doing as directed, Borduas turned these classes into classes in painting. Borduas was warned that this was not in accord with the director's wishes, but he paid no attention. 'One could not have this kind of professor, could one ?' Mr. Gauvreau was most unwilling to discuss details of the events leading to Borduas' loss of teaching time or to* 'Refus global' » (Margaret Jean Vann, « A Bibliography and Selected Source Material for the Study of Paul-Émile Borduas and his Relationship to Other French Canadian Automatists », Thèse, *School of Art, University of Manitoba*, 1964, p. 50-51).

26. L'École technique de Montréal, fondée en 1907, était située au 200 ouest, rue Sherbrooke. En 1932, *la Terre de chez nous* (7 décembre, p. 14) présentait Jean-Marie Gauvreau comme « professeur à l'École technique, Département de l'ébénisterie » et « chef de la section du meuble à l'École technique de Montréal ». L'École du meuble – Arts appliqués aux industries de l'ameublement – a été fondée par Jean-Marie Gauvreau en 1935 et a tenu son premier salon annuel du 15 au 23 juin 1936 dans les salles de l'École technique de Montréal dont elle était, à toutes fins pratiques, une section devenue autonome. Aux écoles techniques de Québec (1910) et de Hull s'étaient par ailleurs ajoutées des sections de cours du soir en arts et métiers dans différentes villes, dont Sherbrooke (voir *la*

Enquêtes sur l'art et l'artisanat du Québec

On associe fréquemment le nom de Borduas à la naissance de l'abstraction. Il n'en reste pas moins que ses débuts sont des plus figuratifs, pour ne pas dire des plus concrets. Nous avons présenté ses textes sur la perspective et sur la composition décorative et les avons étayés de quelques notes sur sa formation auprès d'un peintre-décorateur et de spécialistes en arts appliqués à l'industrie. Il faut maintenant rappeler que Borduas a parcouru deux étés de suite certains coins du Québec pour participer à une vaste enquête sur les ressources naturelles [*sic*] ; en 1938, enquête sur l'artisanat et le tourisme ; en 1939, inventaire des œuvres d'art de la région de Montréal.

Dans le premier cas, soit l'enquête de 1938, il reste, dans le fonds Jean-Marie Gauvreau[27], à la BNQ, seize manuscrits dont Borduas est cosignataire et dont une copie dactylographiée et miméographiée, non signée, est annexée à la copie également non signée d'un « Mémoire sur l'artisanat dans la province de Québec, à l'honorable Joseph Bilodeau, ministre des Affaires municipales, de l'industrie et du

---

Voix nationale, novembre 1934, p. 8, encart publicitaire du directeur général de l'enseignement technique de la Province de Québec). Rappelons que Borduas s'est mérité une médaille pour le premier prix en dessin à l'École des arts et métiers de Sherbrooke en 1923 (voir les lettres de M^me^ Sagala, 8 mai, 17 septembre et 2 novembre 1924, *T.* 162). L'École du meuble a été intégrée au CEGEP du Vieux-Montréal vers 1968.

27. Jean-Marie Gauvreau (Rimouski, 1903 – Montréal 1970) est fils de Joseph-H. Gauvreau, médecin, et d'Augustine L'Arrivée. Son père ayant, à la suite d'un accident, abandonné la pratique médicale à Rimouski pour l'administration à Montréal (il devint président du Collège des médecins), Gauvreau fit ses études au collège Sainte-Marie, à l'École technique de Montréal et à la faculté des lettres de l'Université de Montréal. *Les Biographies françaises d'Amérique – 1942* (Noël-E. Lanoix, édit.) précisent : « À sa sortie de l'École technique de Montréal, après un stage à l'École des hautes études commerciales, il entre à l'emploi de J. W. Kilgour and Bros. Ltd., où il devient assistant-surintendant. Nommé professeur-stagiaire et boursier du gouvernement provincial en 1925, il fait un stage d'un an à l'École des beaux-arts de Montréal avant d'aller poursuivre ses études à l'École Boulle de Paris, où il obtient le diplôme après le cours régulier de quatre années. Il est non seulement le premier Canadien, mais le premier étranger diplômé de cette célèbre école d'arts appliqués aux industries du mobilier. De retour au pays en 1930, la direction de l'enseignement technique lui confie l'organisation de l'enseignement de l'ébénisterie à l'École technique de Montréal. En juin 1932, il devient chef de la section du meuble à l'École technique [...]. M. Jean-Marie Gauvreau est directeur de l'École du meuble, à Montréal, depuis que le Gouvernement provincial a décidé d'en faire une école distincte de l'École technique » (p. 378). De l'École du meuble, Borduas dira que le prototype en était précisément l'École Boulle de Paris (lettre de Borduas à James Johnson Sweeney, 20 octobre 1948 ; *T.* 157).

commerce[28] ». Quatre spicilèges, présentés et annotés à la main par Gabrielle Borduas et occasionnellement par Paul-Émile Borduas lui-même, sont aussi annexés à la copie du rapport et sont restés dans le fonds Gauvreau. Les spicilèges contiennent un nombre considérable de photographies qui sont toutes identifiées par la lettre *B* suivie du numéro de la cartouche, de 1 à 34, et du numéro de la photographie, de 1 à 36. D'autres spicilèges sont annexés ; il s'agit de ceux qui furent préparés par les deux autres commissaires ; les photographies y sont identifiées, selon qu'elles sont de Jean-Marie Gauvreau ou d'Albert Tessier, par les lettres *G* ou *T* suivies, elles aussi, du numéro de la cartouche. Dans notre édition, nous présentons quelques pages des spicilèges qui sont exclusivement de Borduas, en renvoyant en appendice les textes dont il est coauteur.

Ces enquêtes semblent avoir été, à l'origine, un projet d'Esdras Minville[29], alors conseiller technique au ministère du Commerce et de l'Industrie. Minville avait conçu une vaste recherche sur les richesses naturelles du Québec, recherche dont les meilleurs rapports devaient paraître dans une « collection des études sur *notre milieu* »[30]. La copie d'une lettre qui lui est adressée par Jean-Marie Gauvreau à propos du premier projet a été conservée dans les papiers Borduas :

---

28. Ce titre est écrit au haut de la première page, en lettres capitales. Il est suivi d'un sous-titre en lettres minuscules : « en marge de l'enquête faite du 15 juin au 15 septembre 1938 sous les auspices du Ministère des affaires municipales, de l'Industrie et du Commerce, section de l'inventaire des ressources naturelles » (*T.* 236). L'original, non retrouvé, a été soumis au ministre. // Il était constitué des documents suivants : « [...] *Un rapport général* sur la situation de l'artisanat [...] // Un rapport général sur le tourisme [...] // Dix dossiers renfermant 676 pages [...] de renseignements [...] // [...] plus *treize albums* [...] de 1 000 photos agrandies 5″x7″ et quelques-unes 8″x10″ » (Jean-Marie Gauvreau, lettre au ministre Joseph Bilodeau, 26 avril 1939, f. 1 et 2).

29. Esdras Minville (1896 – 1975) est diplômé de l'École des hautes études commerciales de Montréal en 1922. Il a été professeur d'histoire économique du Canada à l'École à compter de 1924, directeur à compter de 1938 et doyen de la faculté des sciences sociales de l'Université de Montréal de 1950 à 1957. Il sera en même temps président-fondateur de la Ligue d'action nationale (1934-1940), conseiller technique au ministère du Commerce du Québec (septembre 1936 à septembre 1938) attaché à la Commission Rowell-Sirois en 1937 et responsable de l'inventaire des ressources naturelles. Il a été le premier président de l'Office de recherche scientifique de la Province et, en 1953, membre de la Commission Tremblay sur les problèmes constitutionnels.

30. Esdras Minville, édit., *la Forêt, étude préparée avec la collaboration de l'École de génie forestier de Québec*, Montréal, Fides/École des hautes études commerciales, 1944, p. 7.

> Pour faire suite à votre lettre du 2 mai [1938] dernier, il m'est agréable de vous faire part que j'ai communiqué immédiatement avec M. l'abbé Albert Tessier[31] que j'ai rencontré quatre fois, soit pour étudier les grandes lignes de notre enquête sur les arts domestiques, l'artisanat et le tourisme, dont vous voulez bien me confier la direction, soit pour faire la mise au point des questionnaires et établir le budget de l'enquête.
>
> Nous avons tout de suite orienté le travail à faire cet été, pour être en mesure de vous apporter des suggestions dès l'automne prochain bien que l'enquête ne doive couvrir qu'une partie de la province.
>
> Nous avons donc arrêté en principe que nous soumettrions à votre approbation et à celle de l'honorable Ministre l'itinéraire suivant que se répartiront trois équipes de deux membres chacune[32].

L'itinéraire soumis par Gauvreau et Tessier couvre les rives nord et sud de l'estuaire du Saint-Laurent, en aval de la ville de Québec, soit :

> les comtés de Kamouraska, Témiscouata, Rimouski, Matane, Gaspé-Nord, Gaspé-Sud, Bonaventure, Matapédia. De plus nous projetons de faire la Côte-Nord, des Sept-Iles en remontant jusqu'à Baie Saint-Paul[33].

C'était un peu ambitieux pour un seul été, mais on prévoyait répartir le travail entre trois équipes :

> Équipes :
>
> *a*) *Jean-Marie Gauvreau* : directeur de l'École du meuble.
> *Fernand Côté* : avocat, étudiant à l'École des hautes études commerciales. Secrétaire des équipes et adjoint de Jean-Marie Gauvreau dans ses enquêtes.
>
> *b*) Chef d'équipe : *Albert Tessier*, visiteur général de l'enseignement ménager de la province.

---

31. Mgr Albert Tessier (Sainte-Anne-de-la-Pérade, 6 mars 1895 – Trois-Rivières, 13 septembre 1976) a été visiteur des instituts familiaux du Québec et propagandiste de l'enseignement familial ménager (1937-1965), principal de l'École de pédagogie familiale d'Outremont (1945), puis archiviste du Séminaire et du diocèse de Trois-Rivières (1949). On dit de Tessier, qui signait ses photographies TAVI, qu'il a tourné plus de 50 000 pieds de films documentaires. Il était, avec Mgr Olivier Maurault, membre du groupe des Dix.

32. Lettre de Jean-Marie Gauvreau à Esdras Minville, 25 mai 1938, f. 1 (*T.* 210).

33. *Ibid.*

Adjoint : *Georges-Émile Richard* : directeur de l'artisanat trifluvien.

c) Chef d'équipe : *Paul-Émile Borduas* : artiste-peintre, diplômé de l'École des beaux-arts de Montréal, professeur à l'École du meuble.

Adjoint : *Claude de Lorimier* : diplômé de l'École du meuble, du service des recherches économiques.

Reynald Rivard : étudiant au Séminaire des Trois-Rivières ; technicien du laboratoire de photographie[34].

Les textes dont Borduas est cosignataire portent sur une région célèbre pour son artisanat, au nord-est de Saint-Jean-Port-Joli[35]. Toutes les municipalités impliquées sont effectivement réparties dans la région de Rimouski, le long de la côte ou à l'intérieur des terres. Les enquêteurs sont munis d'un questionnaire auquel correspondent assez intégralement les dossiers, aussi bien ceux de Gauvreau et de Tessier qui sont intercalés dans leurs spicilèges que ceux de Borduas qui sont présentés à part. Les têtes de chapitre du questionnaire sont : matières premières (laine, lin, chiffons), main-d'œuvre, produits (liste, spécialisations municipales, stabilité de la production), marchés et modes de ventes (clientèle, dépositaires, intermédiaires, rémunération, troc), revenus, encouragement (organisations locales, concours, expositions)[36].

On était censé, à l'occasion de l'enquête sur l'artisanat et le tourisme, accorder une attention particulière à l'inventaire des meubles et outils. Gauvreau, pour qui c'est une préoccupation constante, en faisait part à Minville :

> Le département de l'agriculture nous a fait aussi la demande suivante. M. Marius Barbeau a commencé il y a quelques années à rassembler certains éléments d'un musée des vieux meubles et d'articles aratoires du passé que l'on expose chaque année à l'Exposition provinciale de Québec. On ne désire plus retenir les services de ce monsieur pour des raisons que je vous expliquerai verbalement.
>
> On nous a demandé s'il nous serait possible de faire ce travail[37].

---

34. Lettre déjà citée de Gauvreau à Minville, f. 1 (*T* 210), p. 8.

35. Jean-Marie Gauvreau, qui a écrit sur Médard Bourgault, ne l'a rencontré qu'en 1937.

36. Lettre déjà citée de Gauvreau à Minville, f. [9]-[12].

37. Lettre déjà citée de Gauvreau à Minville, f. 3. Marius Barbeau (Sainte-Marie-de-Beauce, 5 mars 1883 – Ottawa, 27 février 1969), bachelier du collège

Il semble, à lire entre les lignes, que Gauvreau en était déjà à constituer son musée du meuble[38] et craignait de voir Barbeau drainer les meilleurs éléments vers le Musée national d'Ottawa[39] ; on ose du moins espérer que ce sont là ses seules réserves à l'égard de l'anthropologue de réputation internationale qu'est Barbeau. Les textes de Borduas ne font pas état de cette question des meubles et outils – non plus que de l'inspection des hôtels commandée en dernière minute par le ministère[40] – et s'en tiennent à l'inventaire de l'artisanat ; mais les spicilèges font une place intéressante à ces deux questions.

---

de Sainte-Anne-de-la-Pocatière, licencié en droit de l'Université Laval et docteur ès lettres de l'Université de Montréal. Boursier Rhodes, il a fait des études post-doctorales en anthropologie à l'Oriel College d'Oxford et à la Sorbonne.

La Division d'anthropologie ouverte par le Gouvernement canadien en 1910 ne s'intéressa longtemps qu'à la question indienne et fut rattachée à la Commission géologique jusqu'à la fondation d'un Musée national où elle se transporta ; on n'y retrouvait qu'un seul anthropologue canadien-français, Marius Barbeau, chargé en 1911 de la mythologie huronne (Luc Lacourcière, « E.-Z. Massicotte, son œuvre folklorique », *les Archives du folklore*, Montréal, Fides, t. III, p. 9). Ce dernier s'est ensuite intéressé aux questions de folklore et d'artisanat québécois. Dans ce champ de recherche, il côtoie les collègues qui œuvrent à l'inventaire du Gouvernement provincial. Le « Mémoire sur l'artisanat » de Jean-Marie Gauvreau, daté de septembre 1938, consacre trois de ses trente pages à citer un article de M. Barbeau sur les tissages, sans autre référence que « *la Presse* de Montréal d'août dernier ». L'article s'intitule « La boutonnue de Victoire Pednaud ».

38. Gauvreau était très préoccupé par la fuite des meubles anciens vers l'étranger : « Tout ce qui nous restait de meubles intéressants, sculptés naïvement au canif, nous a été avidement raflé, à vil prix, par des antiquaires peu scrupuleux qui savaient ce que leur rapporterait la collection la plus complète de nos anciennes traditions : les petits métiers. Tous ces meubles, coffres, bahuts, armoires, sièges, rouets, etc., se sont dirigés vers les États-Unis par trains complets. Grâce au dévouement de la Société des arts et des lettres de Québec, de M. Alphonse Désilets, Georges Bouchard et quelques amis, on a pu sauver du naufrage quelques beaux meubles et orner de vieux manoirs de l'Ile d'Orléans, d'en bas de Québec et d'ailleurs » (Jean-Marie Gauvreau, « Nos amis les meubles », *la Terre de chez nous*, 7 décembre 1932, p. 14). Il y avait effectivement un musée à l'École du meuble, musée qui fut déménagé sous le nom de « collection Jean-Marie Gauvreau » au Château Dufresne, devenu en 1979 le Musée des arts décoratifs.

39. Le Musée national d'Ottawa comporte alors deux divisions : l'anthropologie et les beaux-arts. Ces deux divisions seront un temps sous la direction respective de Marius Barbeau et de Robert H. Hubbard ; elles deviendront plus tard des musées distincts, le Musée de l'homme (récemment nommé Musée des civilisations) et le Musée des beaux-arts du Canada.

40. Voir la lettre du sous-ministre Louis Coderre, le 16 juin 1938, à Jean-Marie Gauvreau : « Pour faire suite à la conversation que nous avons eue ce matin au sujet de l'enquête que vous commencerez demain sur l'artisanat et sur le tourisme, il est entendu et c'est le désir de l'honorable monsieur Bilodeau que

On ne doit pas s'étonner de ce que le père de l'automatisme ait ainsi collaboré à une entreprise de répertoire des arts populaires. Non seulement parce que l'événement eut lieu avant que Borduas eût découvert la voie de l'automatisme, mais parce que déjà, par cette enquête où il décèle chez certains un « don vraiment prodigieux[41] », Borduas rejoint en cela certains intérêts des surréalistes[42]. Il est par ailleurs à remarquer que les Québécois se sont penchés bien tard sur leur artisanat et sur leur art populaire. Gauvreau, Tessier et Borduas, c'est là leur mérite et celui de Minville – qui a incorporé leurs recherches dans l'enquête en cours sur les ressources naturelles – prenaient donc ici la relève d'une démarche entreprise, tard elle aussi, dans le domaine de la chanson, du conte et des légendes[43].

---

les personnes dont les noms suivent fassent partie de l'enquête et soient commis-inspecteurs bénévoles.

Monsieur Jean-Marie Gauvreau,
Abbé Albert Tessier,
Monsieur Paul-Émile Borduas.

Je vous prie de vous occuper sérieusement de la question hôtelière tout en passant par nos campagnes et de porter à notre connaissance tout état de choses qui ne serait pas conforme à la loi de l'hôtellerie et au bon sens en ce qui regarde nos hôtels de campagne. Monsieur Uldéric Paris, directeur de l'Hôtellerie, se fera un plaisir de vous remettre la loi concernant l'hôtellerie » (*T.* 237).

41. « Mémoire sur l'artisanat dans la Province de Québec, à l'Honorable Joseph Bilodeau, ministre des Affaires municipales, en marge de l'enquête faite du 15 juin au 15 septembre 1938 sous les auspices du ministère des Affaires municipales, de l'Industrie et du Commerce, section de l'inventaire des ressources naturelles », f. 6 (dactylographie ronéotypée, 31 f., BNQ, fonds Jean-Marie Gauvreau).

42. André Breton est revenu souvent sur la naïveté et le primitivisme en art et sur la parenté qu'il faut établir entre l'art naïf et l'automatisme. Dans *le Surréalisme et la peinture*, ouvrage que Borduas ne connaîtra peut-être que par l'édition de New York de 1945, Breton reprend des articles importants où il est question de l'art gaulois et des recherches de l'ethnologue Champfleury. Après une visite du Musée national d'Ottawa, Breton avait fait parvenir une lettre à Marcel Rioux, alors directeur de la section d'anthropologie, pour avoir son avis sur certaines questions relatives à la civilisation des Indiens d'Amérique. Voir Marcel Rioux (« Faut-il réhabiliter la magie », *Cité libre*, 11e année, avril 1960, nº 26, p. 28 et s.), qui cite la lettre de Breton.

43. Peut-être faut-il rappeler les premiers travaux d'inventaire du frère Marie-Victorin, né Conrad Kirouac (Kingsey Falls, 3 avril 1885 – Saint-Hyacinthe, 15 juillet 1944), dont Marcelle Gauvreau, sœur de Jean-Marie, était la secrétaire à l'Institut de botanique de l'Université de Montréal. Nommé titulaire de la chaire de botanique en 1920, et docteur ès sciences en 1922, il avait publié en 1916 *la Flore du Témiscouata*, en 1923 *les Filicinées du Québec* (sa thèse de doctorat) et *la Flore laurentienne* en 1935, année où l'Académie des sciences de Paris lui accorda le prix de Coincy pour l'ensemble de ses travaux.

Évidemment, il ne faut pas donner aux seize rapports écrits de l'équipe de Borduas une importance démesurée, non plus qu'à ceux de ses collègues commissaires ou qu'au rapport général auquel ils sont annexés, même si ce rapport général mène à la création d'une Centrale d'artisanat. Il ne faut pas non plus accorder trop d'importance au rapport particulier de Tessier qui suggère « la formation d'un ministère de la Propagande et du Tourisme »[44], rapport qui mena à la formation d'un conseil, puis d'un ministère du Tourisme, mais qui se termine par une référence redoutable à une déclaration de Mussolini sur la nécessité d'une « propagande » relative au rôle « spirituel » de l'État[45].

Ce qu'on retient surtout de cette enquête, c'est l'ensemble de documents iconographiques produits par Borduas, Gauvreau et Tessier. Ceux de Tessier sont pour la plupart connus puisqu'il en a fait reprendre les meilleurs éléments : même dans le fonds Jean-Marie Gauvreau, une série parallèle de spicilèges les présente en grand format. Malheureusement, ces derniers spicilèges de Tessier ne sont pas identifiés comme faisant partie de l'enquête et les photographies déjà connues par ailleurs sont immergées dans l'ensemble de sa production[46]. Plus malheureusement encore, les spicilèges de Borduas et de Gauvreau sont restés jusqu'à ce jour à l'état de « photographies annexées au rapport »[47]. Nous reproduisons ici pour la première fois les meilleurs éléments des trois cents pages des quatre spicilèges de Borduas[48].

Quant à la qualité des quelques photographies connues jusqu'alors, on s'est parfois demandé si elle ne devait pas quelque chose aux expériences d'Ozias Leduc[49]. Hypothèse très plausible. Par

---

44. Albert Tessier, « Rapport sur le tourisme », f. 8 (BNQ, fonds Jean-Marie Gauvreau).

45. Tessier cite un de ses propres textes donnant Mussolini en référence. C'était, à la veille de la guerre, la manière idéale de condamner son rapport à rester inédit. Carmel Brouillard était, quant à lui, plus circonspect à propos de Mussolini (voir lettre à Borduas, en provenance d'Île-Rousse, 14 mai 1939 ; *T.* 184).

46. « Du matériel qu'il a filmé esssentiellement aux quatre coins du Québec de 1925 à 1960, Albert Tessier a tiré 51 films sans compter les bandes détruites ou perdues » (Michel Houle et Alain Julien, *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Fides, 1978, p. 288).

47. « Mémoire sur l'artisanat », f. 6.

48. Quelques photographies, retenues par Borduas, étaient connues et ont fait l'objet de mention (voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, p. 76).

49. François-Marc Gagnon, avec la collaboration de Lucie Dorais et Pierre-S. Doyon, « A Borduas chronology », *Artscanada*, nº 224-225, décembre 1978/janvier 1979, p. 3.

ailleurs, il faut aussi, en parlant de Borduas photographe, faire référence à Albert Tessier. Ce collègue commissaire dut l'impressionner par son expérience en photographie et même en cinéma[50]. Gauvreau et Tessier avaient en effet prévu le coût de 6 000 pieds de film (de cinéma) pour Tessier[51], de caméras KINE-EXAKTA 2.8, 35 mm, de 3 000 photographies et du salaire d'un technicien spécialisé en développement de film[52], ce qui était considérable.

Nous n'avons pas à rendre compte ici de l'œuvre de Gauvreau et de Tessier[53], mais la découverte des spicilèges devrait modifier un tant soit peu notre connaissance des photographies de l'époque aussi bien

---

50. Voir le projet soumis à Minville par Gauvreau et Tessier avant l'enquête : « M. l'abbé Tessier, qui mettra à notre disposition son ciné-Kodak [il s'agit en fait d'une Bolex] s'engage à remettre à la province à la fin de l'enquête trois films de 400' chacun, montés et titrés et portant sur les questions que nous aurons étudiées. // M. Tessier s'engage de plus à donner chaque soir dans les localités où il traversera une conférence avec projections cinématographiques ; aidé de son assistant au département de l'Instruction publique, M. Albert Olivier, il exposera la collection sélectionnée de travaux d'art domestique qui pourra inspirer heureusement les auditeurs et auditrices de ces conférences. Il n'interrompra pas ainsi son rôle de propagandiste. Il est entendu que M. Olivier ne recevra pour cela aucune indemnité étant déjà salarié au ministère du Secrétariat provincial » (Jean-Marie Gauvreau, lettre à Esdras Minville, 25 mai 1938, f. 1 ; *T.* 210).

51. Tessier n'aurait donc pas assumé seul les frais de tous ses films : ce qui contredit l'opinion de René Bouchard (voir *Filmographie d'Albert Tessier*, Montréal, Boréal Express, « Documents filmiques du Québec », 1973, p. 21).

52. «*Appareil photographique* : Étant donné l'importance documentaire photographique que nous voulons donner à l'enquête, il est indispensable qu'on nous confie des appareils de toute première qualité nous permettant d'accomplir un travail précis et aussi parfait que possible. // Après une étude sérieuse de la question et un examen minutieux de divers appareils, je recommande l'achat des appareils KINE-EXAKTA 2.8 posant le 35 mm – 36 poses par cartouche. // *Avantages de cet appareil* // Le négatif employé à la quantité, coûte environ.01 la pose (les autres formats variant de.03 à.15 la pose). On peut alors sans abus, prendre trois ou quatre photographies du même sujet, vu sous des angles différents, quitte à n'agrandir que les poses les plus remarquables. D'où documentation bien plus complète. De fonctionnement précis et rapide, l'appareil EXAKTA permet de croquer les scènes sur le vif et d'obtenir des effets artistiques très intéressants. *Autre avantage considérable* : la possibilité, à très peu de frais, d'établir des bandes d'images choisies pour la projection fixe (35 mm) inexistant[es] sur nos sujets canadiens. Ceci permettrait de constituer une collection documentaire et éducative d'une très grande utilité pour la propagande. Nous avons là l'argument décisif en faveur de l'appareil EXAKTA (35 mm). // Il faudra de plus voir à l'organisation d'un laboratoire pour le développement et l'impression rapide et la classification des films afin que les épreuves soient transmises dans le plus bref délai aux enquêteurs pour annotation pendant que la mémoire est encore fraîche » (« Mémoire sur l'artisanat », *T.* 236).

53. Tessier tourna peut-être cet été-là une partie du film sur les Bourgault qui fut mis en circulation en 1940 ; on y aperçoit, notamment, Jean-Marie Gau-

que notre connaissance de Borduas lui-même. Notamment parce qu'elles tiennent un discours parallèle à l'écriture, et que ce discours est figuratif ; en effet, il n'est pas facile, avec un peintre qui opte pour le non-figuratif, d'analyser l'« écriture automatique d'une pensée plastique non préconçue », comme il a si bien dit dans « Définitions à l'usage des inutilisables que nous sommes »[54].

Il est utile, pour comprendre les conditions de production des spicilèges de Borduas, de se reporter à un récit de Tessier. Ce dernier a raconté comment il se procura un Leica en 1938[55] et comment se faisaient ses voyages de photographie à cette époque :

> Outre mes notes et quelques volumes, mes compagnons de voyage les plus choyés étaient ma Bolex (16 mm) et mon Leica (35 mm). Je les tenais à portée de la main, sur la banquette [...].
>
> Chaque fois qu'un passage, un effet de lumière, une scène paysanne, retenait mon attention [...] l'arrêt se faisait immédiatement. Je prenais le temps de bien choisir mes angles, mes points de visée, et en avant les images. Suivant la qualité de la lumière et des paysages, ces arrêts-photos pouvaient se multiplier indéfiniment, à un rythme variable. Je n'avais d'autre guide d'inspiration que l'intérêt esthétique ou documentaire des scènes qui s'offraient[56].

Les photographies des quatre spicilèges de Borduas se répartissent comme suit : le premier album contient 325 instantanés de 8 x 12 cm, en noir et blanc[57] ; le deuxième en contient 179[58] ; le troisième, 182[59] ; le quatrième et dernier, 84[60]. La séquence des cartouches de ces 767 photographies permet (une inversion mise à part) de retrouver

---

vreau en présence du sculpteur (voir René Bouchard, *Filmographie d'Albert Tessier*, *op. cit. supra* (voir n. 51), p. 143-144). Comme il a aussi fait porter une partie de son enquête sur la Côte-Nord, il a pu prendre ce même été quelques séquences du film sur Baie-Comeau, daté de 1938 mais dont Bouchard affirme que « les prises de vue remontent à l'année 1937, quand Tessier fit une tournée sur la Côte-Nord » (*ibid.*, p. 167).

54. *T.* 257-2-i.

55. Albert Tessier, « Mes principaux films », dans René Bouchard, *Filmographie d'Albert Tessier*, *op. cit. supra* (voir n. 51), p. 171-172.

56. *Ibid.*

57. Identifiés par les cartouches *B-1* à *B-18* plus 25 photographies attribuables à Gauvreau et marquées *G-10* ; *B-9* manque.

58. *B-18* à *B-23*, *B-28* et *B-29*.

59. *B-24* à *B-27* et de *B-29* à *B-31*. Quelques *G-12* changées pour *B-24*.

60. *B-31* à *B-34*. L'Inventaire du fonds attribue par erreur à Borduas un cinquième spicilège dont toutes les photographies sont marquées « *G* » et sont annotées par Jean-Marie Gauvreau.

l'itinéraire de son enquête : il y eut notamment quatre grands voyages successifs dont le point d'attache était Rimouski[61], où Gabrielle et Janine passèrent l'été – elles ont toutefois participé à une des tournées.

Les spicilèges de Borduas font voir des artisans et artisanes, leurs plus belles œuvres, quelques meubles et outils, des hôtels et des paysages. Les photographies d'œuvres constituent un début de dossier d'art populaire, y compris l'insistance mise en certains cas sur la décoration d'hôtel ou, à l'occasion, sur la décoration d'église. Les photographies d'affiches sont une sorte de plaidoyer contre l'anglicisation et contre l'américanisation qu'elles soulignent de façon parfois très ironique. Des études complètent le tableau et laissent voir l'artiste qui ne peut résister à la tentation : « Études de paysages à Rond-Ruisseau, Rivière-au-

---

61. Ces quatre tournées ne furent pas une sinécure. En témoignent deux lettres des Gagnon : « Je te sens bien seul, mon cher Paul, dans cette Gaspésie dont tu ne dis rien qui vaille. [...] Tu sais l'on ne peut travailler que dans la joie, c'est ce qui explique notre échec à tous deux cet été. [...] Tu m'annonces ton retour pour septembre. [...] Nous ne savons pas si nous continuerons notre enquête jusqu'au 15 septembre. [...] Je souhaite ardemment que cette chère Gaby ait gagné quelque avantage à son séjour [...] autrement ça aura été un désastre complet » (Maurice Gagnon, lettre à Paul-Émile Borduas, 18 juillet 1938 ; *T.* 186). « Nous nous pensons *aussi* en quelque villa où l'on s'ennuie. [...] *Aussi* – car quand j'apprends que votre mari part pour une semaine, deux semaines – je suis sûre que vous n'êtes pas tout à fait gaie » (Lola Gagnon à Gabrielle Borduas, lettre du 24 juillet 1938 ; *T.* 186).

Le premier voyage mène à Mont-Saint-Pierre, sur la côte qui longe la rive sud de l'estuaire du Saint-Laurent, en s'arrêtant à Saint-Anne-des-Monts, La Martre et Marsoui à l'aller, et à Saint-Joachim-de-Tourelle, Saint-Anne-des-Monts, Sainte-Flavie et Sainte-Luce au retour. Pour le second voyage, Borduas semble s'être rendu directement de Rimouski à Petit-Cap, bien près de la pointe de la presqu'île gaspésienne, pour s'arrêter sur le chemin du retour à l'Échouerie, Saint-Yvon, Cloridorme, Grande-Vallée, Rivière-la-Madeleine et Sainte-Anne-des-Monts. Le troisième le mène directement à Rivière-à-Claude et à Mont-Saint-Pierre, s'arrêtant aux municipalités suivantes : Anse-Pleureuse, Manche-d'Épée, Rivière-la-Madeleine, Grande-Vallée, Pointe-à-la-Frégate, Saint-Yvon, l'Anse-à-Valleau, Rivière-au-Renard, l'Anse-au-Griffon, Cap-des-Rosiers, Cap-aux-Os, Saint-Majorique, Gaspé, Barachois, Coin-du-Banc, Percé, Ile Bonaventure, l'Anse-à-Beaufils ; puis retour à Sacré-Cœur de Rimouski. Le quatrième voyage, auquel Madame Borduas et sa fille participent, est un tour de la Gaspésie qui passe par Sainte-Flavie et Rivière-Métis, sur la même côte, pour couper ensuite vers la Baie-des-Chaleurs par la vallée de la Matapédia, Routhierville, Paspébiac, Newport, Percé, Coin-du-Banc, Barachois et Gaspé, et revenir par Cap-aux-Os, l'Anse-à-Valleau, Grande-Vallée, Rivière-la-Madeleine, Mont-Saint-Pierre. Suivent ensuite de courts voyages en étoile autour de Rimouski : vers le sud jusqu'à Rivière-du-Loup ; vers le nord, à Baie-Comeau (par traversier) ; vers l'est par Val-Brillant, Amqui et Lac-au-Saumon.

Renard »[62] ; « Série de paysages » (à contre-jour) entre Cap-aux-Os et la pointe Gaspé[63] ; « Étude de fleurs »[64] ; « Bois morts et souches » [65].

On sera étonné de certains jeux de plans, de certains cadrages, de certains jeux de lumière, comme dans la série à contre-jour, ou même de la gratuité totale du sujet, comme ces vadrouilles, ces écheveaux de laine, ces longues clôtures qui s'en vont à perte de vue, ces bois morts qui ne sont que jeux gratuits de formes et de lumières ou encore ces courtepointes à carreaux[66] dont les formes abstraites seront, sans doute par pur hasard, étrangement recoupées plus tard par des toiles en damier de 1957 comme *Figures* et *Symphonie II*[67]. Les photographies permettent, de plus, de mettre en perspective quatre ou cinq toiles peintes au cours du voyage, comme *Marine, Gaspé, Coin du Banc, Vue de la Rivière-aux-Renards,* sur lesquelles les critiques se sont parfois interrogés quant aux lieux et aux dates[68]. Une des photographies montre précisément Borduas en train de peindre la toile intitulée *Vue de la Rivière-aux-Renards* dans le petit port de... Newport[69].

62. *B-15*, nos 10 à 22.

63. *B-26*, nos 19 à 34.

64. *B-29*, no 30.

65. *B-32*, nos 26 à 33 et *B-33*, nos 3 à 8.

66. *B-6*, no 10 ; *B-21*, no 30.

67. Borduas a fait plus que photographier ces œuvres d'artisanat. Dans une plaquette publiée deux ans après le « Mémoire sur l'artisanat », Jean-Marie Gauvreau rapporte une expérience, celle de « projets étudiés au cours de décoration (2e année) de l'École du meuble, sous la direction du professeur P.-É. Borduas » pour des tapis crochetés qui furent par la suite exécutés par une dame Dolbec de Sainte-Anne-de-la-Pérade (Jean-Marie Gauvreau, *Artisans du Québec*, p. 55). C'est dire tout le profit personnel tiré de cette expérience par Borduas. Mais le nom de ce dernier n'apparaît pas à l'index du livre et aucune de ses photographies d'artisanat n'a été retenue ou mentionnée ; Gauvreau y a par ailleurs retenu vingt-huit photographies prises par Tessier (TAVI) dont quelques-unes de Bourgault et plusieurs, de type pédagogique, représentant des artisanes au métier.

68. Voir François-Marc Gagnon (*Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, p. 71), qui n'est pas sûr que le tableau intitulé *Marine* doive être daté de 1940, que le tableau intitulé *Gaspé* soit bien nommé et que *Vue de la Rivière-au-Renard* soit de 1937. On retrouve des illustrations de *Marine* dans *Vie des arts*, été 1960, p. 24 ; de *Vue de la Rivière-aux-Renards* dans Gagnon, *op. cit.*, p. 62, fig. 16 ; de *Paysage de Gaspésie* et de *Coin du banc* dans Guy Robert, *Borduas ou le dilemme québécois*, p. 79 et 149. Guy Robert reproduit aussi deux photographies de la Gaspésie conservées par la famille (p. 150-151) ; elles correspondent aux photographies *B-14*, no 17 « Sur la grève à Saint-Joachim de Tourelle » et *B-15*, no 10, « Étude de paysage au Rond-du-Ruisseau, Rivière-au-Renard ». François-Marc Gagnon en a aussi publié une qui correspond à *B-10*, no 10, « Rivière à Claude » (*Artscanada*, no 224-225, 1978-79, p. 3).

69. *B-25*, no 21.

Nous n'avons retrouvé qu'un seul des rapports de l'inventaire sur les œuvres d'art auquel Borduas avait été invité à collaborer durant les étés de 1939 et de 1940 avec Maurice Gagnon[70]. Nous en donnons le texte en appendice ; il s'agit d'un rapport d'étape adressé à Gérard Morisset et portant sur la période du 15 juillet au 15 août 1939. Il est déposé aux Archives nationales du Québec au fonds du Secrétariat provincial. Cette deuxième enquête s'inscrivait, comme la précédente, dans la série des vastes inventaires alors en cours et dont Guy Robert rapporte qu'elle « occupa plusieurs personnes pendant une quinzaine d'étés », les amenant à chercher partout, « dans les églises et presbytères, les maisons et les greniers »[71]. Cette fois, le mandat était venu de Jean Bruchési, sous-secrétaire de la Province[72]. Une lettre d'affectation du 14 juin 1939 précise le travail à faire, les objectifs et les modalités. En voici les deux premiers paragraphes :

> J'ai le plaisir de vous apprendre que vous faites partie, cette année, de l'Inventaire des œuvres d'art qui commencera le quinze juin prochain pour se terminer le quinze septembre. Vous travaillerez avec monsieur Maurice Gagnon dans la région nord-ouest de Montréal, dans la presqu'île de Vaudreuil et dans la région sud de Montréal située à l'ouest de la Richelieu.
>
> Entendez-vous avec monsieur Gagnon pour transmettre tous les quinze jours, à votre chef d'équipe, monsieur Gérard Morisset, un état sommaire de vos travaux. C'est également à monsieur Morisset que vous aurez affaire pour tout ce qui concerne vos recher-

---

70. Ils sont cependant cités et résumés à leur nom dans l'« Inventaire des œuvres d'art » de Gérard Morisset (ANQ, fonds Gérard Morisset). Voir microfilm nº 11, images 1041-1070 et 1235-1244 (comté de Laprairie) ; nº 32, images 1193-1219, 1253-1256 et 1281 (comté de Soulanges) ; nº 33 (comté de Vaudreuil), etc. Certaines photographies sont signées par Maurice Gagnon (nº 32, images 1186-1192 et 1235-1242).

71. Guy Robert, *Borduas ou le dilemme culturel québécois*, p. 150. Maurice Gagnon avait participé à une enquête en 1937, comme en fait foi une lettre à Borduas : « [...] Une tempête sur la mer, quelque peu terrifiante, qui nous enlève toute facilité d'exécuter un travail photographique quelconque. [...] Ici notre travail ne manque pas d'intérêt [...]. Mon compagnon [est] Gordon Neilson, professeur au McGill » (Maurice Gagnon à Paul-Émile Borduas, lettre du 2 juillet 1937).

72. Le laisser-passer du 15 juin 1939 se lit comme suit : «*A tous ceux qui les présentes verront* // Il me fait plaisir de recommander d'une façon toute particulière, à la bienveillance des personnes intéressées, monsieur Paul-Émile Borduas, chargé de procéder à l'inventaire des œuvres d'art et monuments historiques, pour le compte du Secrétariat de la Province, et en rapport avec l'enquête sur les ressources naturelles dirigées par le ministère du Commerce » (*T.* 101).

ches, la transcription de vos notes, le matériel dont vous avez besoin et vos rapports bi-mensuels[73].

Ces notes, ces rapports et les spicilèges de l'inventaire des œuvres d'art devaient donc être orientés vers l'art plutôt que vers l'artisanat et ils relevaient du Secrétariat plutôt que directement de l'Office des renseignements industriels et commerciaux du ministère du Commerce, de l'Industrie et des Affaires municipales. Borduas dut y trouver un plaisir particulier, ne serait-ce que celui du contact avec le passé de l'art québécois et le rappel éventuel des travaux du temps de Luigi Cappello, de J. Adolphe Rho et d'Ozias Leduc. Un livre de Gérard Morisset devait faire la synthèse de ce qui allait résulter de cette enquête et souligner de façon très nette la transition de l'artisanat à l'art que les enquêteurs avaient observée :

> Que cette peinture d'église et de portrait ait été un art populaire – comme la sculpture sur bois, l'architecture domestique, l'orfèvrerie –, il faut loyalement l'admettre [...]. C'est un art auquel le peuple participe par instinct et par goût ; un art fait à sa mesure. A son tour, le peuple lui communique son esprit, son caractère, sa bonhomie, même son aimable jovialité.
>
> Longtemps notre peinture a été fonctionnelle et sociale, comme nos autres arts d'ailleurs[74].

C'est dire que Borduas, en passant de l'enquête de 1938 à celle 1939, affronta à nouveau le dilemme qu'il avait dû affronter à l'École des beaux-arts, celui du tiraillement entre l'art fonctionnel et l'art libre. Le moins qu'on puisse dire après avoir lu le seul rapport d'étape de l'« Inventaire des œuvres d'art » qui ait été retrouvé – rapport signé conjointement par Borduas et Gagnon – c'est que l'un et l'autre ont fréquenté de très près cet art fonctionnel et ont eu amplement le temps de compléter leur information et de réfléchir sur ses formes et ses fonctions.

Carmel Brouillard, en réponse à une lettre non retrouvée de Borduas, montre qu'il avait compris dès 1938, à l'occasion de l'enquête sur l'artisanat, ce tiraillement art/artisanat et art fonctionnel / art libre :

> Ainsi donc vous avez passé l'été en Gaspésie avec ce soleil métallique et doré, ces espaces de lumière et d'eau. Et pour faire des in-

---

73. Laisser-passer du 15 juin 1939, déjà cité.

74. Gérard Morisset, *la Peinture traditionnelle au Canada français*, p. 9-10. Voir p. 126-127, 135 et 191-192 sur Rho, Cappello et Ozias Leduc. Morisset a publié entre autres volumes, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France* en 1941 et *les Églises et le trésor de l'arennes* en 1943 (Varennes étant dans la région dont Borduas et Gagnon devaient faire rapport).

ventaires ! Grands dieux, à quel destin le monde moderne soumet les artistes. On se croirait dans un pays de pénitence raffinée. Je vous vois devant cette nature splendide, rêvant de transposer ces accords de clarté sur une toile – la toile, encore une, celle qui nous semblera capable de réaliser peut-être cette fois l'idéal de beauté qui hante le cœur et l'imagination – et composant à la queue leu leu des énumérations domestiques. J'imagine volontiers votre tourment, la silencieuse déception qui pullulait au fond de votre âme[75].

Il nous sera tout de même resté, outre les seize « élucubrations domestiques » de 1938 et le rapport d'étape de 1939, quelques toiles et plus de sept cents photographies annotées[76], qui témoignent à la fois de l'esprit créateur des artisans et artisanes et de celui de leur « enquêteur » d'un été.

Nous avons tenu à présenter les traités et les extraits de spicilèges au début des *Écrits* parce que ces œuvres, quoique mineures dans la

---

75. Lettre de Carmel Brouillard à Paul-Émile Borduas, en provenance de Corse, 25 décembre 1938 (*T.* 184). Robert [Carmel] Brouillard est né à Notre-Dame-du-Bon-Conseil (Drummond) le 30 juin 1906. Comme l'indique une notice du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* : « Après son cours au Collège séraphique de Trois-Rivières et une année de philosophie au Collège Sainte-Marie de Montréal, il entre chez les Franciscains en 1928 et est ordonné prêtre le 29 juin 1935. Directeur de *la Revue franciscaine* et étudiant en sciences sociales à l'Université de Montréal (1935-1937), il s'embarque pour l'Europe afin de parfaire ses études à Milan, mais s'arrête à Paris à cause de son mauvais état de santé. Il s'inscrit à l'Institut catholique en 1938, mais doit prendre du repos en Corse » (Maurice Lemire *et al.*, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II, *1900 à 1939*, p. 1035). La lettre du 25 décembre 1938 indique que Carmel Brouillard est déjà en Corse à cette date.

76. Entre notre première série de visites de l'été 1983 à la BNQ alors que nous avons photocopié les rapports et les spicilèges de Borduas, et notre deuxième série de visites à compter du 14 juin 1985 pour choisir les pages de manuscrit et les photographies à retenir pour l'édition, nous avons eu la désagréable surprise de découvrir qu'on avait substitué des spicilèges neufs aux anciens (qui ont été détruits). Les photographies originales sont conservées, mais pas toujours disposées de la même manière ; le texte a été retranscrit à la plume, mais pas toujours correctement. Grâce aux photocopies, nous avons heureusement pu reconstituer pour chaque photographie et, à l'occasion, pour certaines pages ici présentées, la disposition et les annotations originales des spicilèges. Les photocopies des spicilèges originaux – qui sont devenues les seules traces des manuscrits – sont déposées aux archives de l'UQAM, dans le fonds Borduas.

production du peintre, sont très révélatrices de certaines phases de cette production[77].

Pourquoi *Perspective* et *Composition décorative* sont-elles restées à ce jour inédites ? Peut-être parce qu'elles parurent à leur auteur trop académiques et même trop inspirées d'ouvrages connus. Sûrement aussi parce que, à compter de 1941 surtout, Borduas est amené à certaines ruptures, dont la perspective et la décoration sont les premières victimes.

Ces documents sont les premières armes de Borduas : les faire paraître aujourd'hui devrait donner aux textes qui les suivent une profondeur de champ jusqu'à ce jour insoupçonnée. Les cahiers de photographies en particulier sont une contribution originale à notre connaissance de cette période.

A.-G. B.

77. Nous avons été inspirés en cela par l'inclusion des «Œuvres mathématiques » et des «Œuvres physiques », dans les *Œuvres complètes* de Pascal, éditées par Jacques Chevalier (« Bibliothèque de la Pléiade », 1950, 1107 p.) et par la décision d'inclure les « Mots anglais » et « Thèmes anglais – cours complet d'anglais suivant les leçons de l'Université », dans les *Œuvres complètes* de Stéphane Mallarmé éditées par Henri Mondor et G. Jean-Aubry (même collection, 1945, 1653 p.).

Page laissée blanche

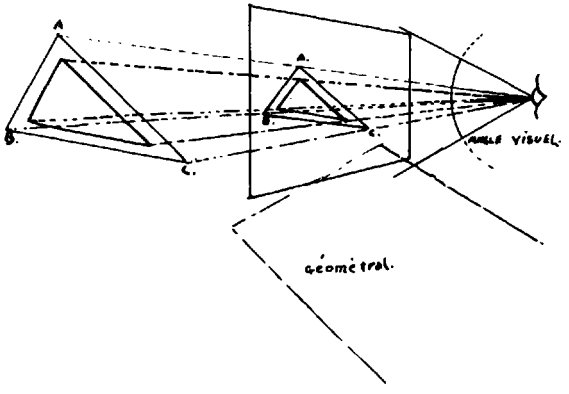
PERSPECTIVE

[1] *Objet de la perspective*

La perspective a pour but de représenter sur une surface plane dénommée « tableau » les effets, non pas tels qu'ils sont, mais tels que nous les voyons, c'est-à-dire souvent avec des déformations assez conséquentes.

À l'effet de cette représentation le spectateur est supposé n'avoir qu'un œil, et cet œil lui-même est supposé n'être qu'un point. Ce point est appelé *point de vue.*

Les rayons visuels sont les lignes droites qui vont de l'œil au point de vue à différents points de l'objet regardé. Les deux rayons visuels extrêmes qui limitent le champ dans lequel l'œil peut apercevoir les objets déterminent un angle qu'on appelle *l'angle visuel.*



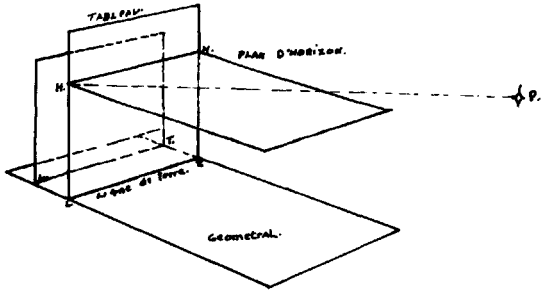
Enfin le tableau est supposé reposer sur un plan[1] horizontal nommé *géométral.*

[2]*Définitions*

Le tableau est un *plan* :
– il peut être *vertical* ;
– il peut être *horizontal* ;
– il peut être même *cylindrique* (panorama) ;
– il peut être *sphérique.*

En ce qui nous concerne, nous nous bornerons simplement au cas du tableau à plan vertical.

Ce plan vertical du tableau est supposé reposer sur un plan horizontal nommé le *géométral.* La ligne de rencontre entre ce plan vertical et ce plan horizontal se nomme *ligne de terre : LT.* Un plan horizontal passant à la hauteur des yeux s'appelle le *plan d'horizon* et la ligne qu'il détermine en coupant le tableau s'appelle la *ligne d'horizon : HH.*



[3]Si de l'œil on abaisse une perpendiculaire sur le tableau, le pied de cette perpendiculaire arrive où est le point principal *P* et la longueur de cette perpendiculaire nous donne la distance de l'œil au tableau, c.-à-d. la distance du spectateur au tableau. On l'appelle tout simplement *distance principale : PP.*

Cette distance joue un très grand rôle – important – dans la perspective ; c'est d'elle que dépend l'aspect final du tableau. Trop petite (c.-à-d. que le dessinateur est placé trop près de l'objet), l'impression est désagréable.

Si la distance est trop grande (c.-à-d. que le dessinateur est placé trop loin), le dessin se rapproche trop d'une projection orthogonale[2],

---

1. Le manuscrit donne « un *flot* horizontal » en page 1 mais « un *plan* horizontal » en page 2 et suivantes.

2. Borduas écrit « octogonale ».

c'est-à-dire d'une élévation. On choisit cette distance à ordinairement une fois et demie ou deux fois la plus grande dimension de l'objet.

La perpendiculaire abaissée de l'œil sur le géométral donne la hauteur de l'horizon ; cette hauteur est naturellement la même du point principal à la ligne de terre.

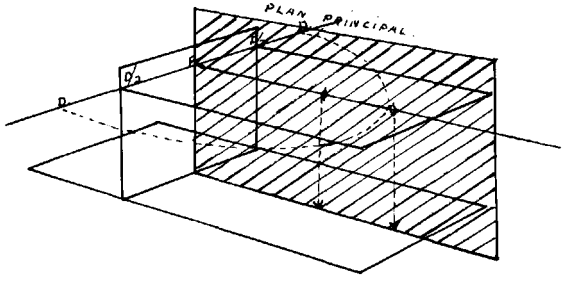
Le plan vertical qui passe par l'œil est appelé *plan vertical principal.*

Tout plan qui se trouve à gauche ou à droite de celui-ci est appelé *plan de profil.*

Tout plan parallèle au tableau est un *plan de front* et le plan de front qui passe par l'œil s'appelle *plan neutre*[3].

En résumé, en perspective, nous emploierons constamment les termes suivants :

[4]géométral[4] et ligne de terre ;
tableau ;
ligne d'horizon *HH* ;
point principal *P* ;
points de distance *DD* ;
point de distance vertical *D2D3* ;
plan de profil ;
plan de front ;
plan neutre.



[5]*Constatations*

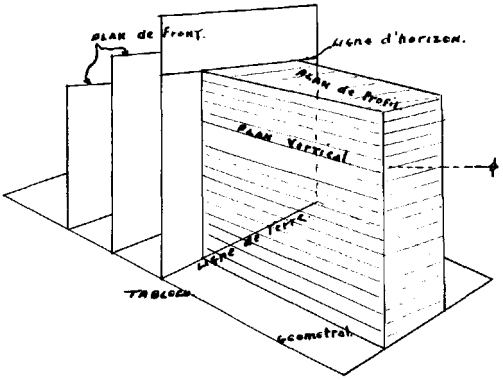
L'examen du croquis de chemin de fer nous montre que :

1 – *Les verticales* restent verticales mais leur hauteur apparente semble diminuer au fur et à mesure que ces verticales s'éloignent de nous ; et en même temps elles semblent se rapprocher les unes aux autres.

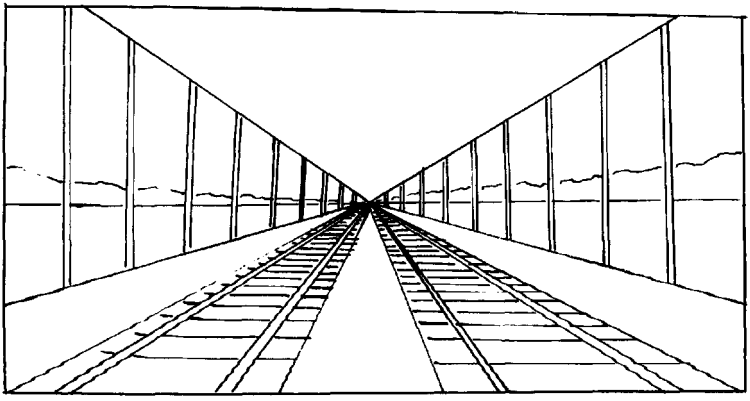
---

3. Le plan neutre n'est pas indiqué sur la figure ci-dessus et sur la suivante. Voir ce plan dans Bernard-S. Bonbon, *la Perspective scientifique et artistique*, Paris, Eyrolles, 1972, p. 9.

4. Borduas fait suivre la figure ci-dessus d'une légende : « termes employés en perspective ». Pour situer les points ici définis (point principal, point de distance et point de distance vertical), il faut se référer à cette figure.



2 – *Les horizontales de front* restent horizontales mais elles semblent se rapprocher les unes des autres au fur et à mesure qu'elles s'éloignent de nous.
3 – *Les lignes horizontales dans un plan de front* semblent se réunir toutes en un même point ou point de fuite, ce sont des horizontales fuyantes ; elles fuient vers la ligne d'horizon, par conséquent elles semblent monter si elles sont au-dessous de notre œil et elles semblent descendre si elles sont au-dessus.



[6]*Caractéristiques d'une méthode de perspective*

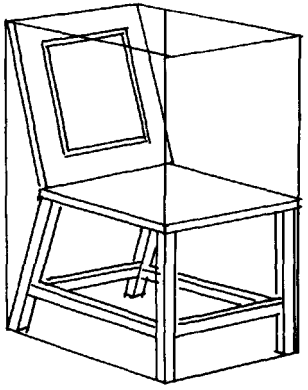
Une méthode de perspective doit avoir les mêmes principes qu'une méthode ordinaire de dessin à suivre.

Quand nous faisons la copie d'un objet, nous nous préoccupons d'abord d'en saisir la masse (c.-à-d. le plus grand volume), ensuite nous

plaçons des volumes plus petits contenus dans le volume initial ; enfin nous arrivons aux détails.

De même, en perspective, nous chercherons d'abord à trouver des points qui détermineront les grands volumes des objets que nous voudrons représenter (c.-à-d. que nous chercherons l'appannelage général).

Ensuite nous chercherons les volumes secondaires ; ensuite nous placerons au jugé, le plus souvent, les détails. Encore une fois nous opérons en dessinateur et non pas en géomètre.



Caractéristique d'une méthode

[7]Cette table a en réalité quatre pieds d'égale longueur ; le dessus est un rectangle (c.-à-d. une figure dont les quatre côtés sont parallèles et les quatre angles droits).

Cependant l'examen du croquis de cette table nous montre les quatre pieds de grandeurs inégales, le dessus de la table est de forme irrégulière, les angles *A* et *C* sont beaucoup plus fermés que les angles *B* et *D*.

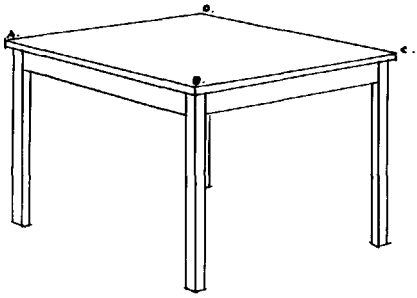
Tout a changé sauf la direction des pieds qui sont restés verticaux et parallèles entre eux.

[8]*Les différentes méthodes de perspective*

Il y a deux méthodes de perspective : la perspective inverse et la perspective directe.

Perspective inverse, qui consiste à partir d'un croquis fait à la main dont on connaît les côtés ; on suppose un angle juste et de cela on rétablit d'une façon très précise toute perspective de ce croquis.

Perspective directe, qui consiste à se servir du plan en géométrie de l'objet considéré pour arriver à établir d'une façon précise son image perspective.

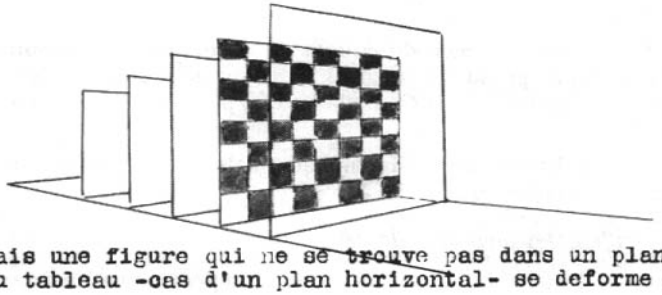


La perspective inverse seule permet à un dessinateur de voir avant de commencer quel sera à peu de chose près l'effet final de sa composition, tandis que la perspective directe donne lieu à beaucoup de méprises.

C'est donc la perspective inverse que nous emploierons et qui fera l'objet de la plus grande partie de notre cours.

[9] *Rabattement ou relevé d'un plan*

La perspective d'une figure plane est une figure semblable. Elle est plus réduite mais elle ne se déforme pas.

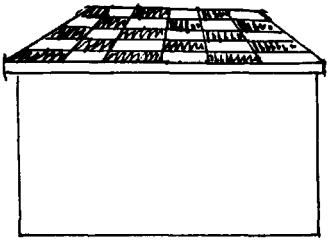


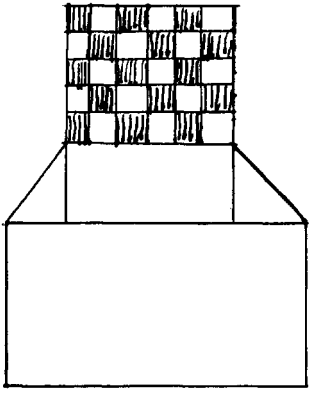
Mais une figure qui ne se trouve pas dans un plan
au tableau -cas d'un plan horizontal- se deforme et

Mais une figure qui ne se trouve pas dans un plan parallèle au tableau -cas d'un plan horizontal- se déforme et sa forme apparente diffère complètement de sa forme réelle. Je suppose avoir un coffret sur lequel est dessiné un damier ; je vois ce damier très déformé et, pour me rendre compte de la forme exacte des carreaux, je dois relever le couvercle – je suppose qu'il est transparent.

[10]*Relevé de plan*

La perspective d'une figure plane est une figure semblable, elle est réduite, mais ne se déforme pas.

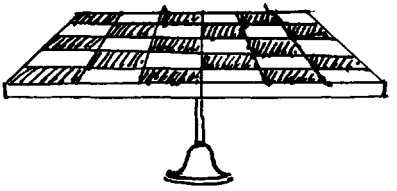


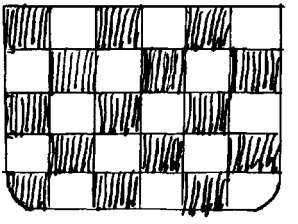


Je dis que j'ai fait un relevé du plan, c.-à-d. que j'ai fait tourner le plan horizontal autour d'une *charnière* jusqu'à ce qu'il devienne un plan vertical.

Dans le cas, par exemple, d'une tablette mobile – tablette de lecture dans certains wagons de chemin de fer – quand elle est relevée (c.-à-d. dans un plan horizontal), je vois le damier déformé. Pour le voir tel qu'il est, il faut qu'on rabatte la tablette ; j'ai fait dans ce cas un « rabattement de plan ».

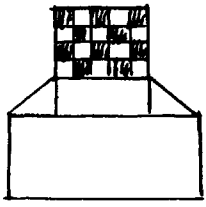
Rabattement de plan





Je reprends le dessin de la boîte ouverte et je remarque immédiatement que la longueur *B* est la même en réalité que la longueur *A*, puisque c'est le même côté de la boîte ; mais, sur mon dessin, il y a une grande différence : je dis alors que *B* est *la vraie grandeur* de l'image perspective *A*.

Donc, chaque fois que nous avons une fuyante perspective dont nous voudrons connaître la dimension, il nous faudra la relever ou la rabattre dans un plan vertical, après quoi nous n'aurons plus qu'à la mesurer avec notre règle et à comparer cette dimension trouvée avec une autre déjà connue.



[11]*Échelle du plan de front*

Si, sans changer de place, je relève le couvercle à deux mètres de moi, je verrai son côté *B* plus petit qu'en réalité.

Si je pousse le coffret jusqu'à trois mètres et que je relève le couvercle, je le verrai encore plus petit que tout à l'heure.

Si je le pousse jusqu'à quatre mètres, je le verrai encore plus petit que les deux fois précédentes, etc.

Chaque fois, je dis que je vois le couvercle à l'échelle de son éloignement ou encore que je le vois à l'échelle du plan de front passant par la charnière.

Si dans le premier cas – éloignement d'un mètre – je vois le couvercle ayant 20 centimètres de hauteur, alors que réellement il en a 30, je dis que l'échelle du plan de front est de 2/3.

Si dans le deuxième cas (éloignement de 3 mètres) je vois le couvercle ayant 15 cm, je dis que l'échelle du plan de front est de 1/2.

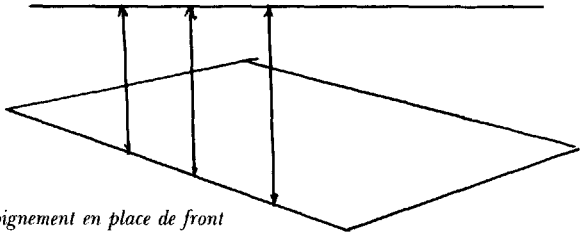
Si dans le troisième cas je vois le couvercle ayant 5 cm, je dis que l'échelle du plan de front est de 1/6.

Relevé d'un angle droit

1– Je mène une charnière (c.-à-d. une horizontale qui va couper les deux côtés de l'angle droit). Cette charnière, je la mène où je veux ; très en avant, au milieu, en arrière, cela n'a aucune importance. Mais à partir du moment où elle est née, elle détermine une verticale jusqu'à la ligne d'horizon. Cette verticale, je la mesure en centimètres sur mon papier, je compare cette dimension à une dimension réelle, ce qui me donne l'échelle du plan de front.

2 – Sur la ligne d'horizon, je place le point 1/4 p – et au milieu, conformément à la logique (je pourrais le placer ailleurs).

3 – Je joins le sommet de l'angle – *A* 1/4 au point principal *B* ; cette ligne est une perpendiculaire au tableau (voir dessin des rails de chemin de fer). Si elle est perpendiculaire au tableau, elle est aussi perpendiculaire sur tout plan de front interposé entre le tableau et moi.



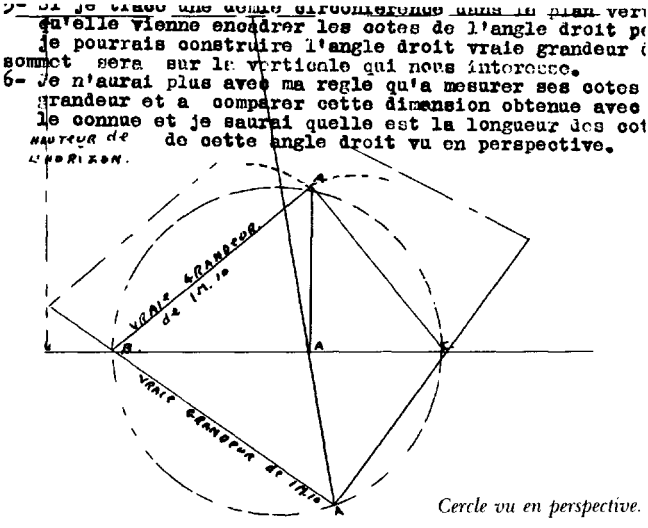
– Éloignement en place de front

I – 30 cm pour 1,20 m échelle 1/4".
II – 20 cm pour 1,20 m échelle 1/6".
III– 15 cm pour 1,20 m échelle 1/8".

[12]4 – Si je relève (ou si j'abats) le plan horizontal qui contient cette perpendiculaire au plan de front, elle devient verticale, mais je ne connais pas du tout sa longueur ; cependant, je sais que tout angle droit peut s'inscrire dans une demi-circonférence.

5 – Par conséquent, si je trace une demi-circonférence dans le plan vertical et qu'elle vient encadrer les côtés de l'angle droit perspectif, je pourrai construire l'angle droit vraie grandeur dont le sommet sera sur la verticale qui nous intéresse.

6 – Je n'aurai plus avec ma règle qu'à mesurer ses côtés vraie grandeur et à comparer cette dimension obtenue avec l'échelle connue et je saurai quelle est la longueur des côtés de cet angle droit vu en perspective. tive.



Cercle vu en perspective.

[13]*Mesure des longueurs*

Je connais une partie de la longueur ou de la largeur du tapis – mais pour l'instant je ne peux pas connaître sa largeur entière parce que des grandeurs égales sur une fuyante sont inégales en réalité.

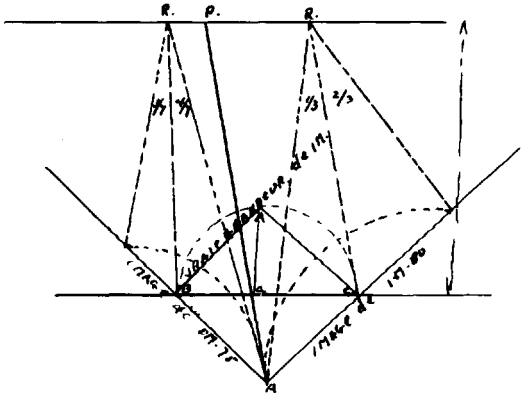
Commençons d'abord par faire le problème inverse et supposons que, connaissant l'image de 1 mètre sur une fuyante perspective, nous coupons cette fuyante à 1,75 mètre.

1 – Sur la ligne d'horizon, je prends un point absolument quelconque (c.-à-d. ne déterminant par la suite ni des lignes trop obliques (très commode) ni un encombrement de lignes dans un endroit de mon dessin que je veux précisément conserver clair).

2 – Ce point étant choisi, j'encadre la dimension connue de la fuyante par deux rayons convergents.

3 – À un endroit absolument quelconque, je trace une horizontale indéfinie qui coupe ces deux rayons convergents ; je mesure cette horizontale en centimètres et en millimètres et je porte sur son prolongement une longueur qui est en proportion avec la longueur que je veux obtenir sur la fuyante.

4 – Je mène un troisième rayon convergent qui vient couper la fuyante à la longueur demandée (1,75 m dans l'exemple choisi).

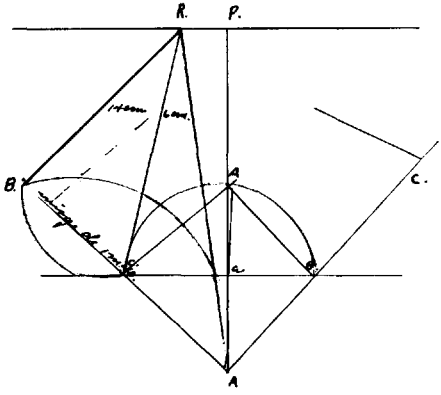


[14]Un problème inverse étant résolu, il nous est facile maintenant de connaître la longueur d'une fuyante donnée (c.-à-d., par exemple, la longueur du tapis). Pour cela :

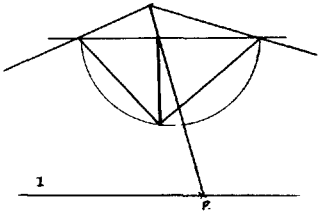
1 – je relève un des angles droits par le procédé ordinaire ;

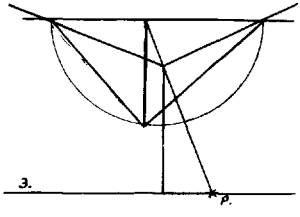
2 – puis, quand je connais la vraie grandeur d'une partie de la longueur du tapis, je mène d'un point *R* deux rayons convergents qui encadrent cette dimension connue ;

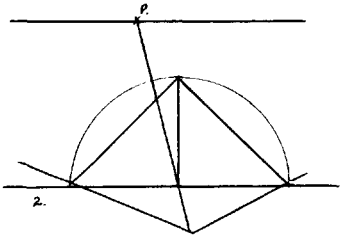
3 – entre ces deux rayons convergents, je mène une horizontale dont la longueur me donne un rapport commode avec cette dimension connue du tapis ;

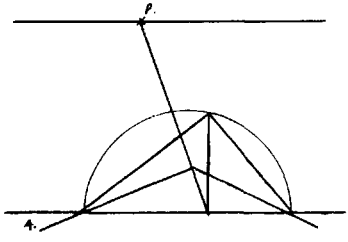


[15]









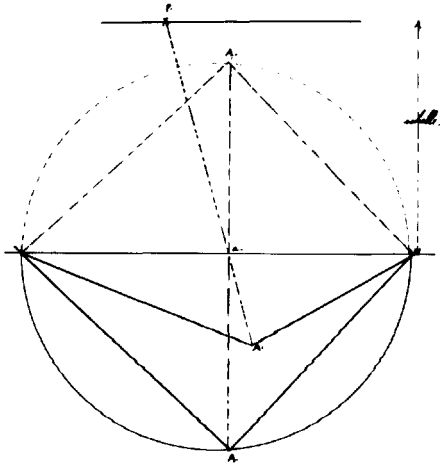
4 – je mène un troisième rayon convergent qui passe à l'extrémité de la fuyante qui nous intéresse ;

5 – ce troisième rayon coupe l'horizontale en un certain point ; je lis la longueur de cette horizontale et, en tenant compte de son rapport avec la réalité, j'obtiens la longueur de la fuyante donnée.

[16] *Remarque sur le relevé de l'angle droit*

Nous pouvons toujours, à notre choix, faire le relevé de l'angle ou son rabattement ; il n'y a que les possibilités du papier qui nous guident pour cela, car relever ou rabattre nous donnent, pour le calcul des vraies grandeurs, exactement le même résultat.

En effet, à l'examen de la figure, nous voyons que la charnière est la même que l'échelle et que nous avons une circonférence entière coupée en deux par la charnière et que par conséquent, tous les points et toutes les lignes du haut sont symétriques par rapport à tous les points et toutes les lignes du bas.



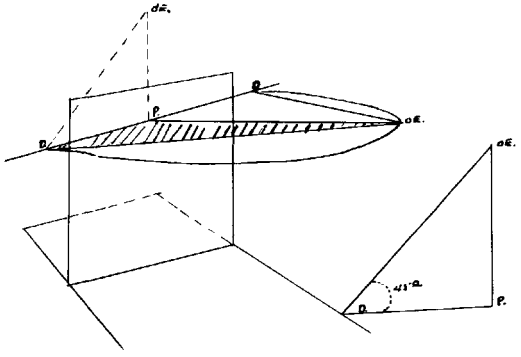
[17] *Vérification du point de distance*

Jusqu'ici, nous avons toujours dessiné des angles droits au jugé, en supposant que leur ouverture était bonne.

Cette supposition n'est pas régulière et nous devons savoir, avant de continuer un dessin, si nous sommes placés à une bonne distance pour le dessiner. Nous allons donc calculer mathématiquement cette distance.

Pour cela, nous nous souvenons que (voir les dernières pages du cahier) la distance principale, c'est la perpendiculaire qui va de l'œil au tableau. Cette distance, nous pouvons la ramener sur la ligne d'horizon par un quart de cercle, soit à droite, soit à gauche. Et alors, si nous joignons *DE* à *D*, nous déterminerons un triangle rectangle *DEPD* et nous remarquerons que le ligne *DED* vient buter *D* sur la ligne d'horizon à 45°.

Nous en conclurons que toute ligne partant de notre œil et venant buter sur le tableau ou sur un plan de front – ce qui est la même chose – à hauteur de la ligne d'horizon et à 45° est une ligne qui aboutit au point de distance, soit à droite, soit à gauche.



[18]Nous partons d'un angle droit que nous supposons bon ; mais avant de continuer notre dessin, nous voulons savoir si nous sommes à une bonne distance.

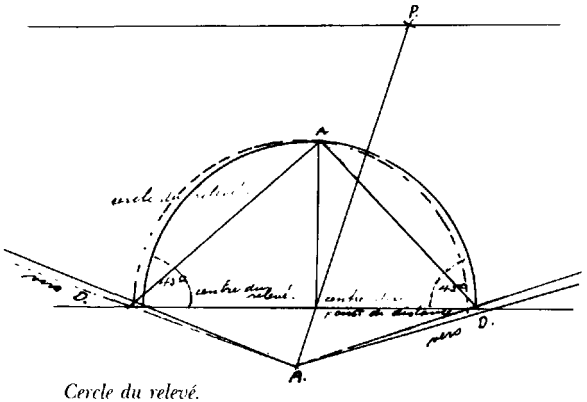
1 – Je relève l'angle droit dans un plan fermé vertical et ce qui m'intéresse, c'est la longueur de la perpendiculaire par rapport à *A*.

2 – Je fais pivoter cette perpendiculaire soit à droite, soit à gauche, sur la charnière.

3 – J'obtiens l'hypothénuse vraie grandeur qui tombe à 45° sur l'un des côtés du triangle rectangle (vérifier figure précédente[5]).

5. Le manuscrit donne « la *page* précédente ».

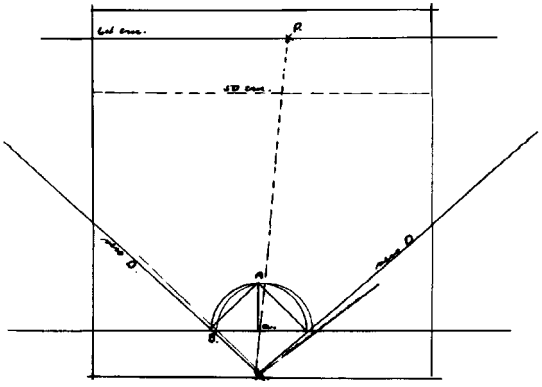
4 – Je mène l'image de cette ligne vraie grandeur comme elle viendra buter à 45° sur la ligne d'horizon. C'est la ligne qui va au point de distance cherché.



Cercle du relevé.

[19]*Calcul du point de distance*

Puisque j'ai la direction de la ligne qui va vers *D*, il me suffit de prolonger cette ligne jusqu'à sa rencontre avec la ligne d'horizon (impossible dans la pratique) et avec ma règle, je n'ai plus qu'à mesurer la distance *PD* ; je trouve, par exemple, 164 cm. Je la compare à la grande dimension de ma feuille qui sera aussi à peu de chose près la plus grande dimension de mon dessin.



Je sais que pour que mon dessin se présente bien, je dois le voir au plus près à une fois et demie sa grande dimension et au plus loin trois fois.

Donc, si ma feuille a 50 cm de large, je dois voir mon dessin à au moins 75 cm et au plus 150 cm.

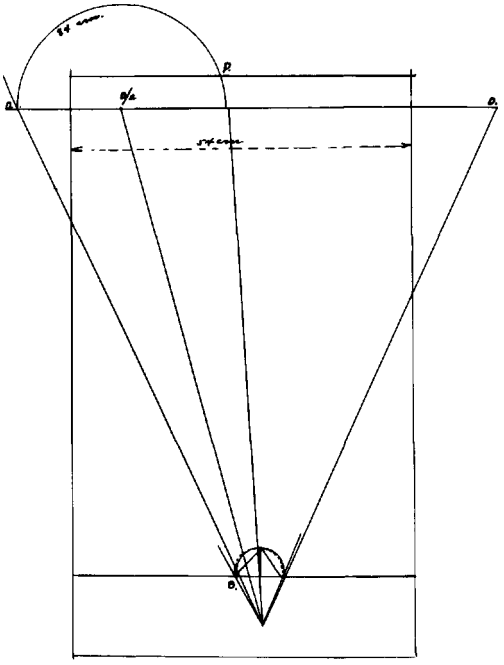
En mesurant *PD* je trouve 64 cm, ce qui est inférieur à 75 cm ; donc je suis trop près et il me faut recommencer sur un autre angle droit plus ouvert.

[20]*Points de distance réduits*

Si nous prolongeons la ligne vers *D*, nous ne trancherons la ligne d'horizon que bien en dehors de notre feuille de papier ; il nous faudrait donc, pour que ce soit possible, avoir une feuille à rallonge : ce qui est impossible dans la pratique.

Alors, nous allons chercher des points de distance réduits et, au lieu de rejoindre le sommet *A* de l'angle perspectif au point *B* sur la charnière, nous joindrons le sommet *A* à la moitié de la ligne *B* et nous prolongerons ; si nous touchons le point *D* (dans notre feuille *D2*) tout va bien et nous continuerons notre dessin.

[21]



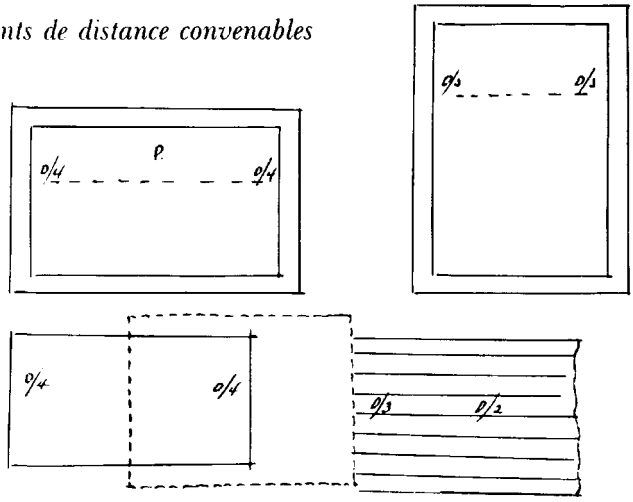
Si nous sommes en dehors, nous prendrons le quart de la distance *B* et nous prolongerons.

Si nous arrivons encore en dehors de la feuille, nous prenons les 1/5, 1/6, 1/8 etc. de la grandeur *B* ; nous arrivons aussi fatalement à avoir un point *Dn* qui tombera dans la feuille. Il ne reste plus qu'à mesurer la distance *DnP* et à faire le calcul que nous avons fait précédemment.

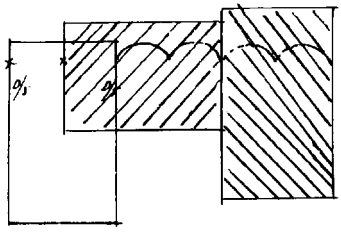
Ex : Je mesure *D4* à *P* et je trouve 21 cm. Je conclus que *DP* = 21 par 4 = 84 cm.

Comme la plus grande dimension de ma feuille est 50 cm, je suis à une distance inférieure à une fois et demie 50 cm ; je continue donc mon dessin sans rien changer.

[22]*Points de distance convenables*



C.-à-d. deux fois le dessin en longueur.



C.-à-d. plus d'une fois et demie le dessin en hauteur.

Pratiquement, et dans la plupart des cas, quand nous avons *D4* près de la marge pour une feuille en longueur ou *D5* près de la marge pour une feuille en hauteur, nous pourrons continuer notre dessin ; il sera vu dans les limites de l'angle visuel.

[23]*Construction immédiate d'un angle droit convenable*

Supposons que par tâtonnements successifs, nous ayons obtenu *D4* dans le coin de notre feuille. Examinons la figure.

Nous avons :

1 – un angle droit d'une certaine ouverture ;

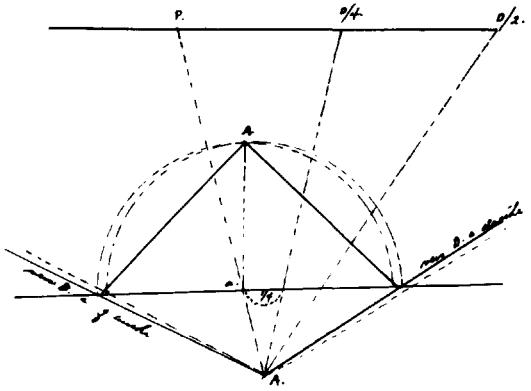
2 – la ligne *AP* qui est une perpendiculaire au tableau ;

3 – une charnière ;

4 – le point *A* à l'endroit où la perpendiculaire au tableau vient buter sur la charnière ;

5 – la verticale à *A* ;

6 – le 1/4 de cette verticale.



[24]Donc, si nous prenons le problème à l'inverse et que nous nous fixons à *D4* en commençant notre dessin, nous tracerons :

1 – un des côtés de l'angle droit pour avoir le sommet ;

2 – *AP*, perpendiculaire au tableau ;

3 – une charnière qui nous déterminera le point *A* ;

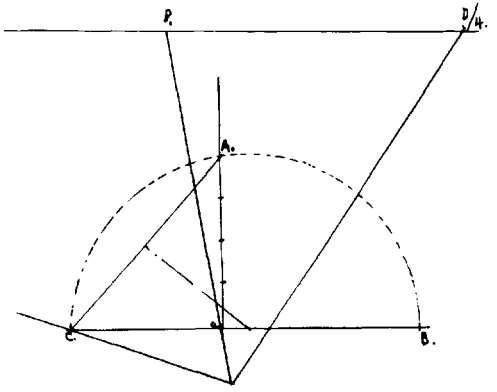
4 – de ce point *A*, nous élèverons la verticale sur une longueur indéfinie pour l'instant ;

5 – nous joindrons le sommet de l'angle au point *D4*, ce qui nous déterminera le 1/4 de cette verticale précédente ;

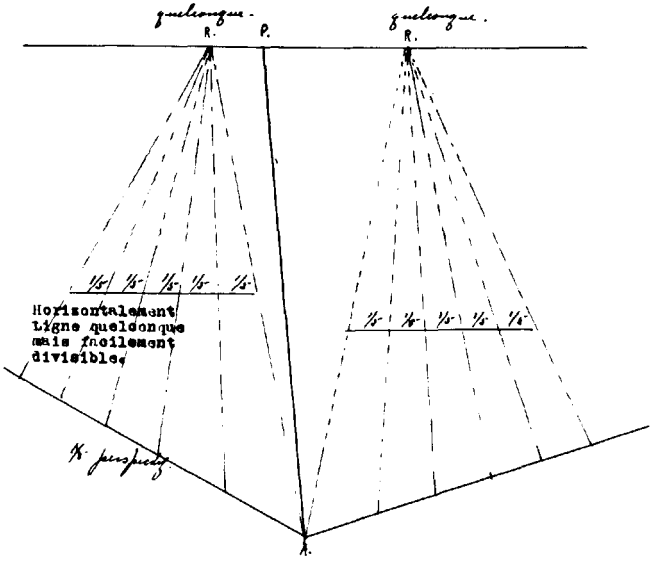
6 – nous porterons quatre fois cette grandeur et nous aurons le point *A* ;

7 – le point *C* et le point *A* nous feront passer une circonférence qui viendra toucher la charnière en *B* ;

8 – nous joindrons *A* à *B* et ce sera l'autre côté de l'angle droit cherché.



[25]*Division des fuyantes*



[26]*Mesure de hauteur*

Mise en hauteur d'un solide (1er procédé)

Soit construire une caisse qui ait 60 cm par 60 cm de base et un mètre de hauteur, la ligne d'horizon doit être posée à 1,20 m.

1 – En nous aidant de *D4*[6], nous avons construit l'angle droit de base (voir illustration).

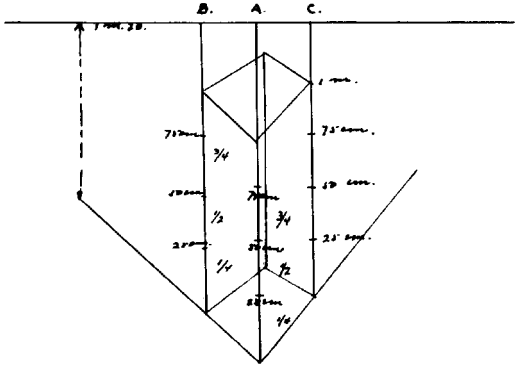
2 – L'angle convenable étant construit, nous avons coupé ses côtés à 60 (voir illustration).

3 – Des points *A, B, C,* nous élevons des verticales indéfinies qui doivent obligatoirement monter au moins jusqu'à la ligne d'horizon.

La verticale *BB* vaut en réalité sur le terrain 1,20 m. Sur mon papier, elle aura par exemple 80 (on ne s'occupe plus de l'échelle du relevé de l'angle droit).

La moitié de 80 sur mon papier correspondant en réalité à 60 cm, je peux donc faire, de place en place, des divisions sur cette verticale et obtenir le point 1 m.

Prenons la verticale *AA* ; elle représente aussi en réalité 1,20 m sur mon papier ; elle aura, par exemple, 10 cm. Je peux faire comme sur la verticale *BB* des divisions de proche en proche pour obtenir le point 1 m.



6. Le manuscrit donne «*D5* ».

Je fais la même chose sur la verticale *CC* et j'obtiens aussi le point 1 m.

Je joins ces différents points obtenus et je complète le dessin du dessus de la caisse par le procédé régulateur[7].

[27] *Mise en hauteur d'un solide (2e procédé)*

On se sert dans ce procédé d'une verticale auxiliaire qu'on appelle un mur fuyant.

Ce procédé a l'avantage d'aller plus vite, mais aussi il a l'inconvénient de faciliter les erreurs.

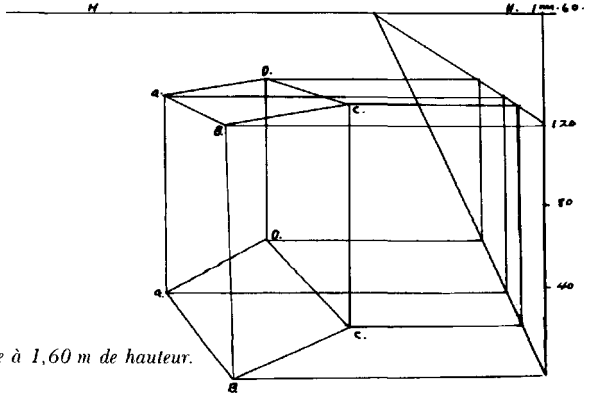
Supposons que par un des procédés que nous connaissons, nous ayons la base d'un cube en perspective.

Soit *A*, *B*, *C*, *D*, de cette perspective ; nous menons une verticale sur le bord de notre feuille et nous disons aussitôt que cette verticale a l'éloignement à 1,60 m de hauteur, par exemple.

Nous établissons sur cette verticale les points 1/2, 1/4, 1/5, etc. Nous relevons le point 1,20 m qui nous intéresse pour la hauteur du cube (1/2, 1/4, 1/5, correspondant à 80, 40, 32 cm).

Nous prenons maintenant un point quelconque *E*[8] sur la ligne d'horizon et nous joignons le point *D* au point *E*. Nous menons le point 120 à *E*.

Nous voulons trouver la hauteur 120 sur l'arête *A* ; pour cela, par une horizontale, nous venons buter sur la ligne *DE*. (1)



Fuyante à 1,60 m de hauteur.

7. Borduas n'a pas indiqué les points *A*, *B*, *C* dans le bas de la figure qui suit.

8. Borduas a omis le point *E* dans la figure complète mais l'a indiqué dans la figure simplifiée qui l'accompagne.

Ensuite, nous remontons par une verticale sur la ligne 120 *E*. (2)

Ensuite, nous (remontons) venons toucher à nouveau par une horizontale l'arête à 3 et nous obtenons le point *A* qui a 120 de hauteur (3). Pour les points *C*, nous faisons également 1, 2, 3.

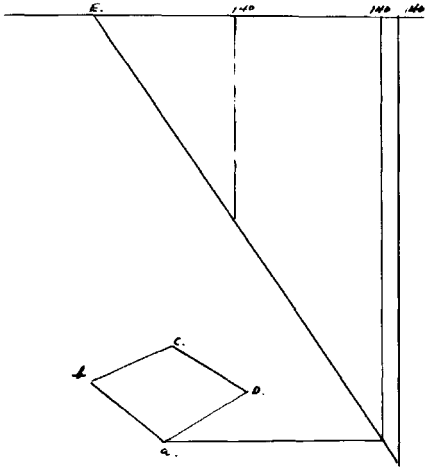
[28]*Simplification du procédé précédent*

Nous menons la verticale *A* à 140, comme à la page précédente, et nous cherchons sur cette verticale des points 5, 11, 95, 115, qui doivent nous servir pour la mise en hauteur.

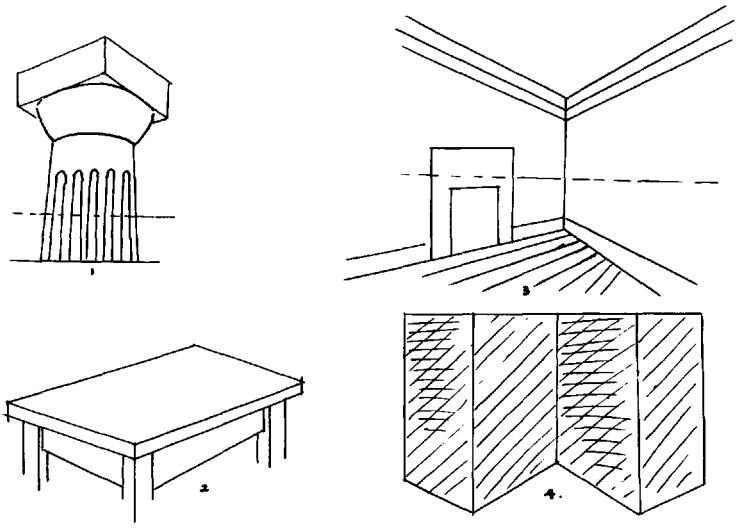
Mais ce sera un hasard si cette verticale est dans un rapport commode avec 140 (par exemple si elle est à 14 cm).

Mais en observant le faisceau de lignes, je puis faire tourner plus à gauche ou plus à droite sur la verticale primitive une ligne qui soit dans un rapport commode avec 140.

C'est donc sur cette ligne que je porterai les points de division et ensuite je viendrai buter ces points sur la verticale de départ.



[29]



Résumé des quatre cas qui peuvent se produire pour le relevé de l'angle droit.

[30]*Mise en perspective à l'aide du plan vertical*

1 – Je mène une charnière.

2 – Nous joignons le point *P* au point *A*.

3 – La ligne *PA* rencontre la charnière en *a*.

4 – De ce point, élevons une perpendiculaire et joignons *D4* à *A* ; le point de rencontre est *R* sur la charnière.

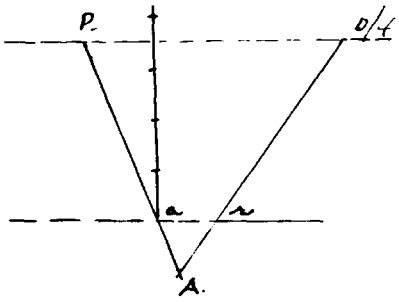
5 – Reportons quatre fois la hauteur à *R* sur la perpendiculaire élevée au point *A*, nous obtenons le point *A* qui est le relevé dans le plan vertical du point *A* perspectif.

Faisons l'inverse et considérons un point *A* tout de suite dans le plan vertical.

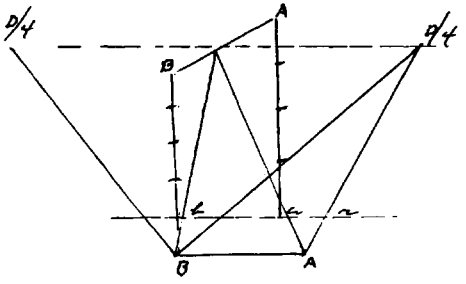
1 – Pour trouver sa perspective dans la place horizontale, nous faisons les opérations inverses de tout à l'heure, c.-à-d. que nous menons une charnière commode.

2 – Du point *A*, nous abaissons une perpendiculaire sur cette charnière en *A*.

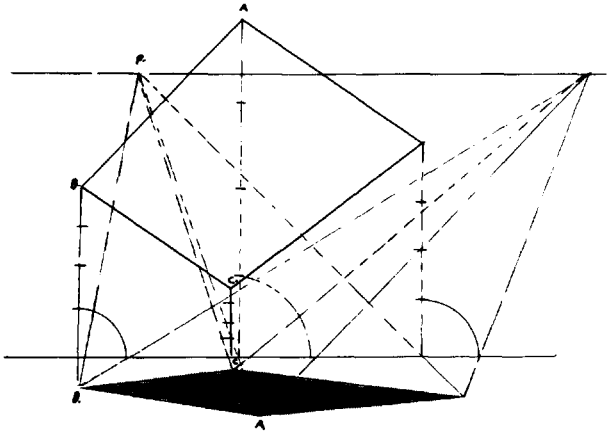
3 – Nous divisons cette perpendiculaire pour en prendre le quart parce que nous avons *D4* ; nous joignons *A* à *P* et nous prolongeons jusqu'à la rencontre avec la ligne *PA*, ce qui nous donne *A*, perspective de *A*. Étendons la question et cherchons la perspective d'une droite *AB* relevée dans le plan vertical.



Enfin, généralisons la question et cherchons la perspective d'une figure plane quelconque relevée dans un plan vertical (triangle, carré, polygone, etc.).



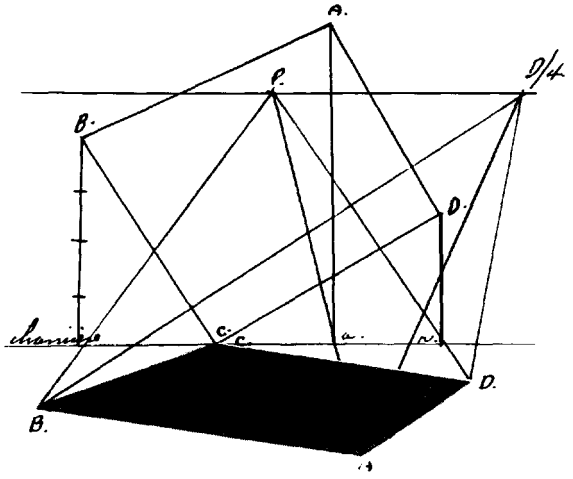
[31]



[32]*Deux cas particuliers du problème précédent*

Le premier cas que nous allons envisager est celui où la charnière passe par l'angle inférieur du plan.

Dans ce cas, c'est une simplification, car la figure pivote autour de cet angle.

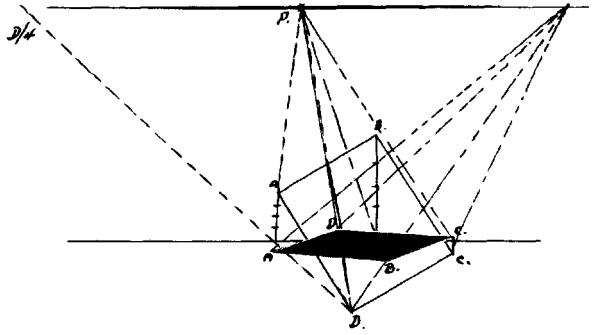


[33]Le second cas qui se présente est celui où la charnière coupe de part et d'autre le plan relevé. Nous avons alors un ou deux points au-dessus de cette charnière. Nous savons les descendre et nous avons un ou deux points au-dessous qui demandent une construction légèrement différente :

1 – une perpendiculaire vers la charnière ;

2 – un quart de cette perpendiculaire que je reporte à gauche si *D4* est à droite (ou inversement).

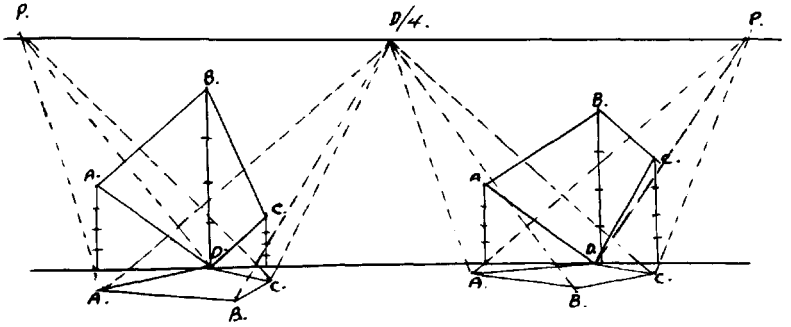
Pour le reste de la construction, rien ne change.



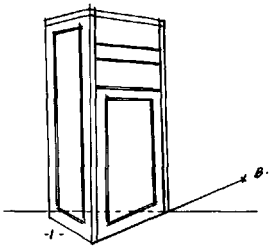
[34]*Choix d'un procédé pratique*

On devine dans les constructions précédentes le relevé de l'angle droit que nous avons appris au début des cours et dont nous ne nous servons pas.

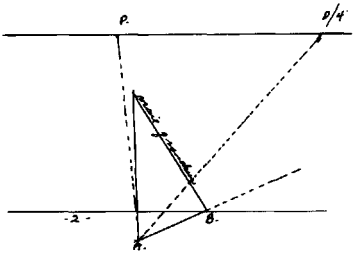
Remarquons d'abord, dans ce procédé du plan, que nous ne savons pas du tout comment se présentera la perspective ; mais nous savons par exemple que pour représenter une chaise face à nous, il faut dessiner son plan face en arrière.



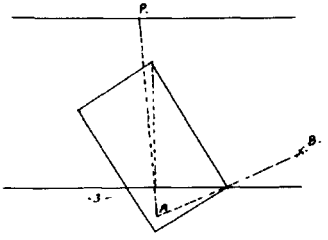
[35]



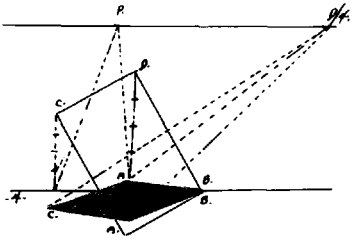
Croquis à main levée de l'objet que l'on veut mettre en perspective.



Relevé dans le plan et mesure à l'échelle d'une des lignes de ce croquis.



Sur cette ligne vraie grandeur, établissement du plan général de l'objet.



Mise en perspective de la base d'après le plan établi.

Alors, nous allons combiner le relevé de l'angle droit avec le procédé du plan et, pour mettre un dessin en perspective, nous aurons quatre opérations à faire :

1 – croquis à main levée de l'objet que nous voulons mettre en perspective ;

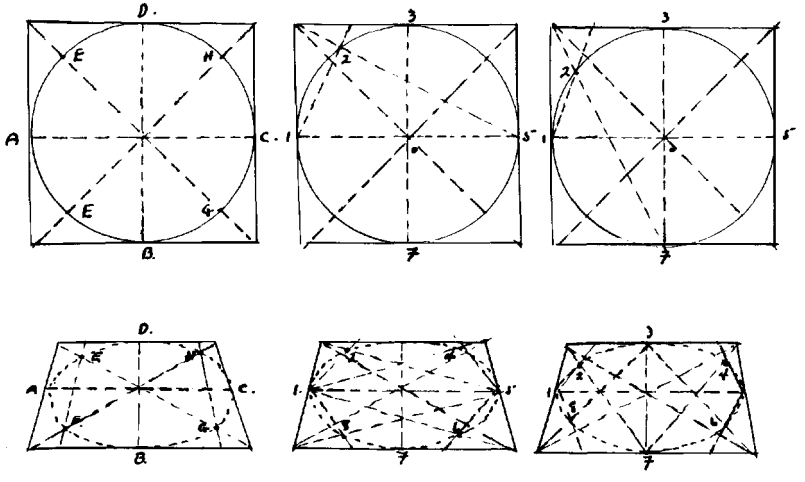
2 – relevé dans le plan et mesure à l'échelle d'une des lignes de ce croquis ;

3 – sur cette ligne vraie grandeur, établissement du plan général de l'objet ;

4 – mise en perspective de la base d'après ce plan établi.

[36]*Perspective du cercle*

Le cercle en perspective se présente sous la forme d'une ellipse. On peut toujours inscrire un cercle dans un carré[9] ; par conséquent, pour obtenir la perspective d'un cercle, on commencera d'abord par établir la perspective du carré de fond[10]. Le tracé des ellipses est facilité par l'application des propriétés suivantes dans un cercle[11].

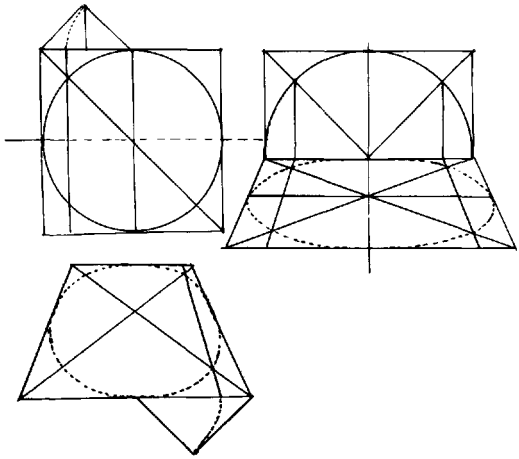


9. Borduas écrit : « On peut toujours circonscrire un carré à un cercle ».

10. On distingue, d'après les spécialistes et les ouvrages consultés, carré de front et carré de fond. Dans ce dernier cas, Borduas introduit l'expression « carré de pont », qui serait incorrecte.

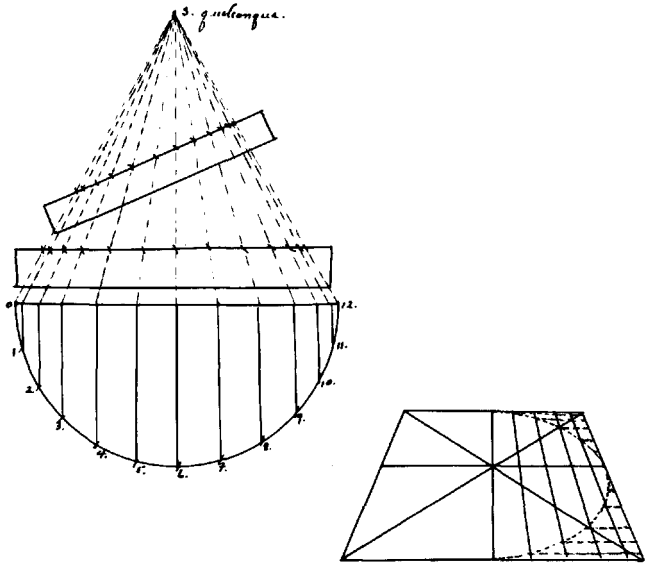
11. Dans le manuscrit, le point *F* est désigné erronément par un deuxième *E*.

[37]*Méthode des huit points*



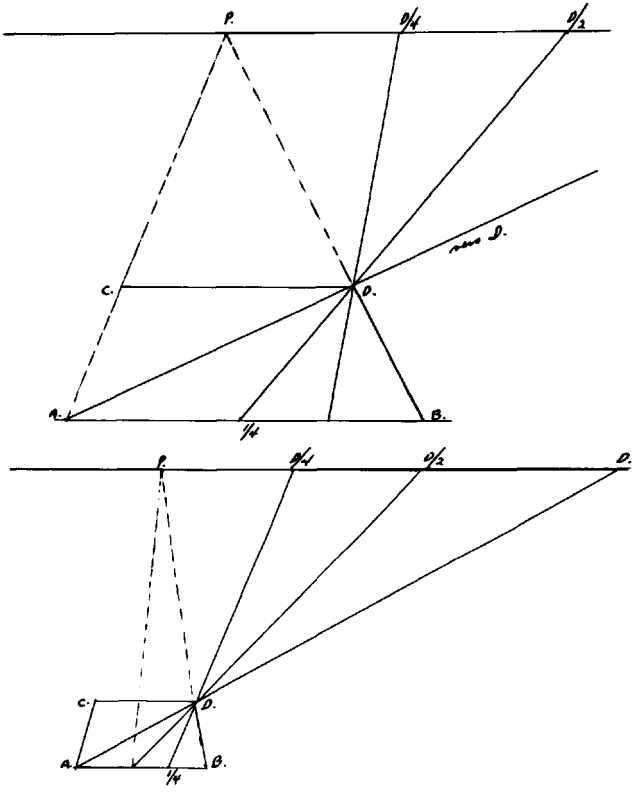
Première méthode : *perspective du cercle*

[38]

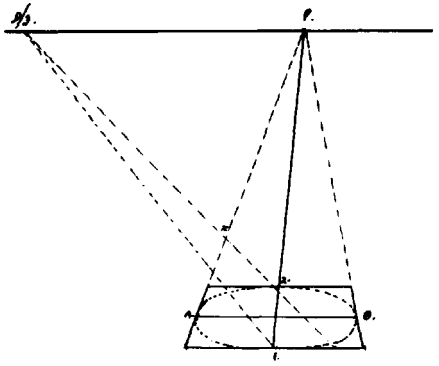


Deuxième méthode : *méthode de l'échelle circulaire*

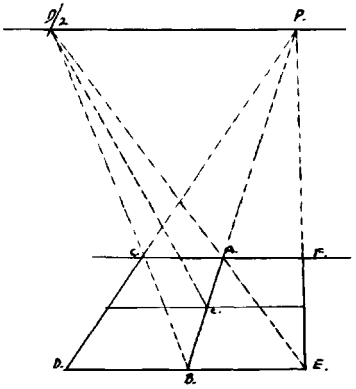
[39]*Construction d'un carré perspectif suivant une ligne de front*

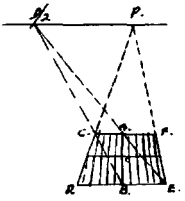


[40]*Perspective d'un carré sur un diamètre de front*



[41]*Perspective d'un carré sur un diamètre perpendiculaire au tableau*





[42]*Perspective d'un cercle d'après une fuyante quelconque*

La ligne d'horizon étant donnée, soit le point *P* et le point *D3*, je dois, sur une ligne fuyante quelconque *AB*, construire un cercle en perspective.

1 – Je cherche le milieu perspectif de *AB* : 0 ; procédé connu.

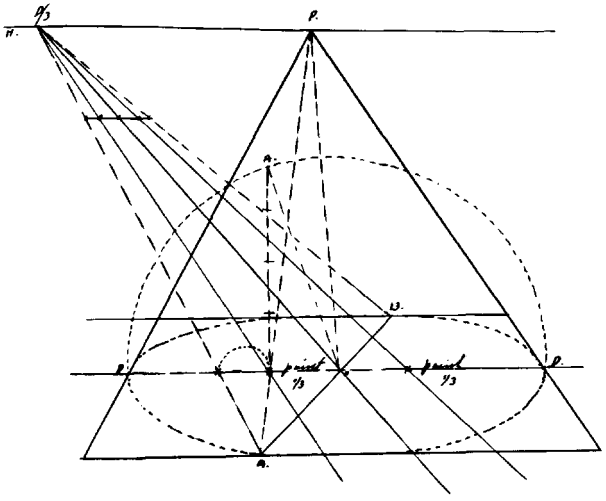
2 – Par ce centre 0, je fais passer une charnière autour de laquelle je vais relever en vraie grandeur le rayon perspectif *A0* ; j'obtiens une ligne *A0*.

3 – Le cercle relevé a donc un diamètre vraie grandeur *CD* [12].

12. Dans le manuscrit, Borduas désigne le point *C* par un deuxième *D*.

4 – Il suffit donc maintenant de savoir construire un carré de fond[13]. (Voir illustration)

5 – Dans ce carré de fond[14], construire l'ellipse.



[43]*Perspective d'une série de cercles concentriques*

Je désire mener dans ma perspective trois cercles concentriques qui ont, par exemple, en réalité 50, 55 et 85 cm de diamètre.

1 – Je commence par tracer un carré de front qui contiendra l'ellipse de 55 cm par exemple.

2 – Je fais à part, sur un papier brouillon, une échelle circulaire contenant les trois cercles dans leur rapport donné.

3 – Sur l'ellipse tracée, je mène un rayon quelconque et avec une réglette de papier, je relève le point centre *0* et les points extrêmes de ce diamètre.

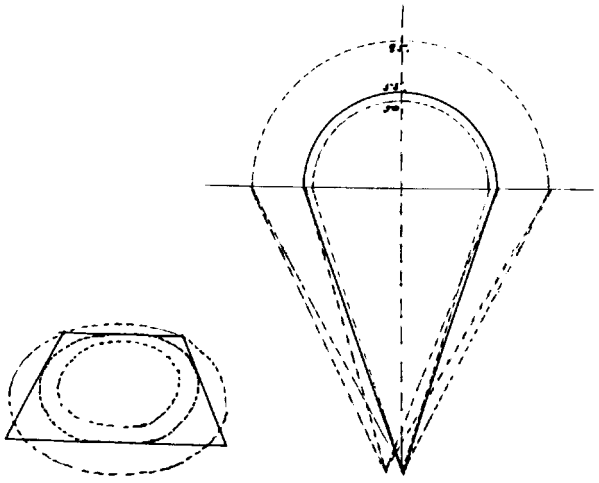
4 – Je reporte sur l'échelle circulaire ces trois points et je marque aussi les points correspondant aux deux autres cercles concentriques.

5 – Je reporte ces quatre points nouveaux sur le diamètre précédemment donné et je fais avec ma réglette de papier cette même opération sur l'autre diamètre que je mène de manière à avoir une série de points suffisante pour mener les ellipses qui m'intéressent.

---

13. Voir *supra*, note 10.

14. *Ibid.*



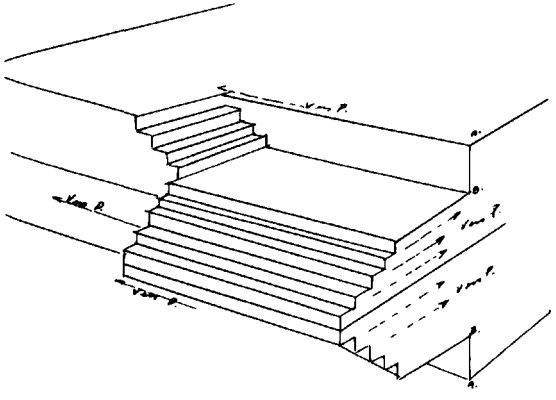
[44][*Reflet*]

Reflet dans un miroir horizontal

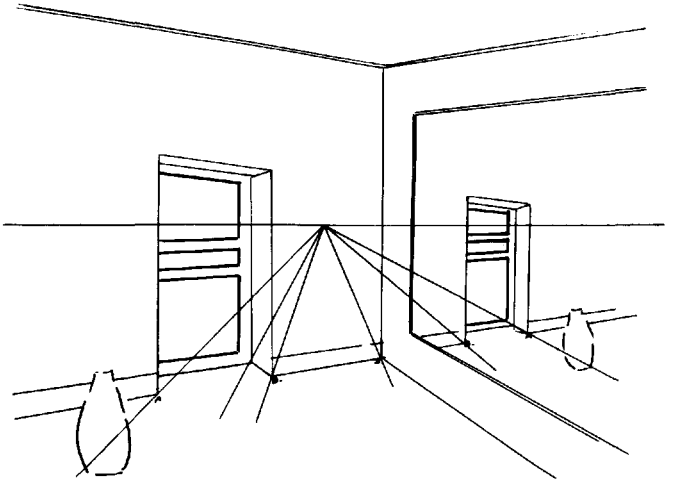
Reflet dans un miroir horizontal, eau calme.

1 – Tous les points sont symétriques vrais, c.-à-d. que *AB* est réellement *AB*.

2 – Que toutes les horizontales de reflet fuient vers les points de fuite des horizontales correspondantes.



[45]*Reflet dans un miroir vertical*

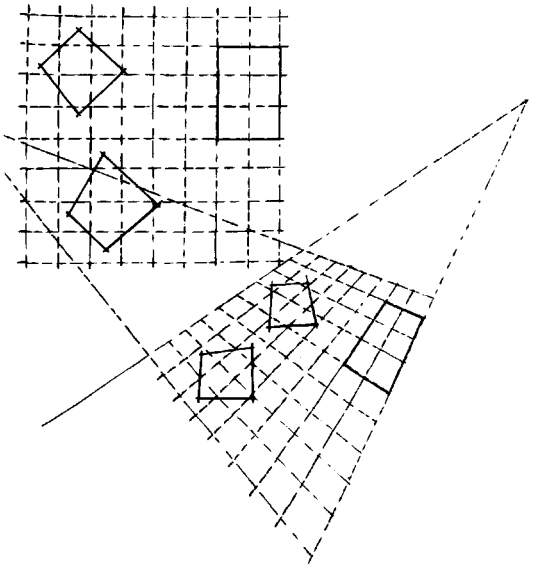


1 – Les points de reflet sont symétriques perspectivement, c.-à-d. que $AZ = ZA$ réellement. Pour avoir ZA, il faut donc faire un faisceau convergent.

2 – Tous les points de reflet sont sur la fuyante prolongée de leur point vrai.

[46]*Graticalogue*[15]

On suppose que tous les meubles sont placés sur un carrelage ; on met ce carrelage en perspective et on retire sur ce carrelage perspectif les points des meubles aux mêmes endroits que sur le carrelage plan[16].

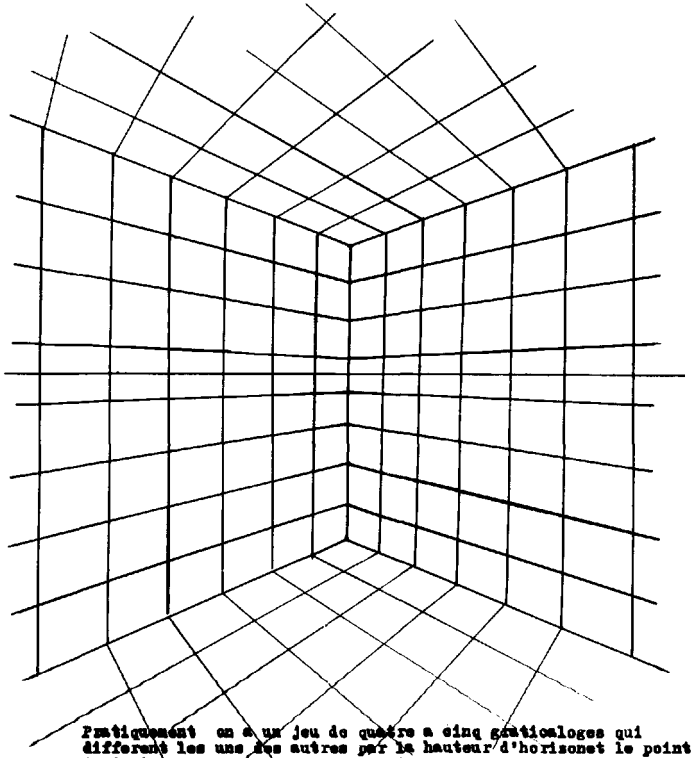


15. Instrument servant à la graticulation. Voir exemple de graticulation dans les études pour *la Jeune fille au bouquet* (Guy Robert, *Borduas ou le dilemme culturel québécois*, p. 12) ; une des études est datée du 15 février 1931.

16. Borduas écrit « plane ».

[47]*Extension du procédé*

Ce qui est possible sur le plan horizontal le sera également sur les plans verticaux de la pièce et également sur le plafond. Ce procédé généralisé consiste en somme à mener des régulateurs très nombreux.



Pratiquement on a un jeu de quatre a cinq graticologes qui different les uns des autres par la hauteur d'horizonet le point de distance, on place sur graticologe un papier calque sur lequel on fais la mise en perspective s'il y a lieu. Ce graticologe peut servir tres longtemps.

Pratiquement, on a un jeu de quatre à cinq graticologues qui diffèrent les uns des autres par la hauteur d'horizon et le point de distance ; on place sur le graticologue un papier-calque sur lequel on fait la mise en perspective s'il y a lieu. Ce graticologue peut servir très longtemps.

[51] M. Paul-Émile Borduas[17]

17. Le manuscrit donne, sur la couverture 3 : "Mr. Paul Emile Borduas"

COMPOSITION DÉCORATIVE[1]

[1] *Considérations générales*

L'art décoratif[2] est la science qui a pour but l'embellissement des formes qui nous entourent. Cet art, comme tous les arts, correspond à un besoin instinctif[3] de la nature humaine.

La décoration peut être comprise de deux grandes manières différentes :

1 – en étant inhérente à la forme, elle en est la conséquence immédiate et logique ;

2 – en étant surajoutée de façon à compléter la forme sur laquelle elle est appliquée[4].

La forme, étant pour le décorateur la figure extérieure d'un corps quelconque, peut être comprise par une figuration plane, ou par une fi-

---

1. Le titre apparaît en caractères gothiques soulignés. C'est aussi le cas pour les sous-titres. Une indication, qui apparaissait dans la première version de la première page du manuscrit, sous le titre principal, a été reportée à la fin du texte : « École du meuble, 1937-1938 ».

2. « L'Art décoratif » apparaît en caractères gothiques dans le manuscrit. C'est le cas de plusieurs termes qui apparaissent en italique dans notre édition.

3. Les mots qui suivent (*de* [...] *humaine*) ne figurent pas sur la première version de la première page du manuscrit.

4. Cette phrase est formulée de façon moins schématique dans la première version : « La décoration peut être inhérente à la forme et en être la conséquence immédiate et logique ; ou être surajoutée de façon à compléter la forme sur laquelle elle est appliquée ». Le paragraphe qui suit n'y figure pas.

guration en relief. Par extension, la figuration en relief peut devenir une forme modelée.

[2]Puisque l'ornementation est étroitement liée à la forme, il en résulte deux genres d'ornementation.

1 – L'ornementation *plane* avec ses subdivisions[5] :
A – ornementation en aplat[6] sur formes planes ;
B – ornementation en aplat sur formes modelées.

2 – L'ornementation *modelée* avec ses subdivisions[7] :
A – ornement modelé sur formes planes ;
B – ornement modelé sur formes modelées.

L'ornementation emprunte ses éléments aux sources suivantes : *géométrie* et *nature.*

La géométrie fournira l'alphabet graphique[8] : POINTS, LIGNES DROITES ET COURBES, FIGURES PLANES, CERCLES, POLYGONES et SOLIDES, qui donneront l'*ordre,* les *combinaisons,* l'*ossature* incolore mais solide.

La nature nous donnera avec la FLORE, avec la FAUNE, avec le monde [3]aquatique, avec les mers et les fleuves, les arbres et les forêts, des images agréables, intéressantes, colorées et vivantes.

Dans cette grande richesse, le décorateur guidé par le sens d'appropriation, choisit l'élément initial, base de sa composition.

L'élément type choisi, c'est le travail de la pensée qui intervient ; le décorateur met alors en jeu diverses facultés qui sont à la fois sa façon d'interpréter et de traduire l'élément et de le disposer pour en tirer un aspect ornemental. C'est le travail le plus délicat et le plus difficile.

La copie intégrale de la nature ne peut fournir une image ornementale.

Il faut qu'il entre dans le dessin ornemental une pointe d'originalité, une traduction particulière des formes, une préoccupation de mettre en avant tout ce qui constitue arrangement, détails amusants, finesse, goût qui nous font justement distinguer l'art décoratif de l'art pictural proprement dit.

[4]*La couleur*

Couleurs primaires ou fondamentales[9] : rouge, jaune, bleu.

---

5. Une accolade sur la droite de la page apparaît devant *a* et *b* en caractères minuscules dans le manuscrit.

6. Le manuscrit donne : « à plat », ici et à la ligne suivante.

7. Accolade devant *a* et *b.*

8. Les mots en majuscules apparaissent en gothique dans le manuscrit.

Couleurs secondaires ou binaires[10] : orangé, vert, violet.

Les couleurs complémentaires ; leur propriété : exaltation par leur juxtaposition de la tonalité de la couleur primitive dont elles sont le complément.

Les couleurs primaires et binaires sont dites FRANCHES. Elles se divisent en couleurs *lumineuses* : rouge orangé, jaune et vert ; et en couleurs *sombres* ou *froides* : violet et bleu.

Ton[11] d'une couleur : les modifications que peuvent subir les couleurs franches par l'addition du noir ou du blanc.

[5]Gamme : toute la série de tons de cette couleur allant du plus clair au plus foncé.

Nuance : la modification qu'elle subit par suite de l'addition d'une petite quantité d'une autre couleur.

Harmonie des couleurs[12]

Deux couleurs mises en juxtaposition peuvent produire une impression agréable ou désagréable suivant le choix des couleurs ; il est donc nécessaire de connaître les lois harmoniques.

Il y a deux genres d'harmonies :

1 – les harmonies d'analogues ;
2 – les harmonies de contrastes.

Les *harmonies d'analogues* comprennent : l'*harmonie de gamme* produite par la vue simultanée de différents tons d'une même gamme plus ou moins rapprochés ; l'*harmonie de nuance* produite par la vue simultanée de tons à la même hauteur appartenant à des gammes très voisines l'une de l'autre.

Le ton sur ton et le camaïeu sont des harmonies d'analogues.

[6]Les *harmonies de contrastes* sont basées sur les différences qu'il y a entre l'opposition de tons foncés et de tons clairs, soit dans une même gamme, soit dans des nuances différentes, et dans l'opposition de couleurs appartenant à des gammes très éloignées, mais assorties.

Généralités sur l'emploi des couleurs

1 – Les harmonies d'analogues sont beaucoup plus faciles à trouver que les harmonies de contrastes.

---

9. Une accolade, sur la droite de la page, réunit les mots « rouge », « jaune » et « bleu » disposés en colonne et commençant par une majuscule.

10. Accolade ; voir n. 9.

11. En ajout : « 2e leçon ».

12. En ajout, à la mine : « 2e leçon, 1938 ».

2 – Deux couleurs utilisées dans leurs gammes claires s'harmonisent plus facilement qu'utilisées dans leurs gammes foncées.

3 – L'arrangement complémentaire est supérieur à tout autre dans l'harmonie de contraste.

4 – Sans toucher à une couleur on peut la fortifier, la soutenir ou la neutraliser en opérant sur ce qui l'avoisine.

5 – Toutes les nuances sur fond noir sont plus belles et plus vives que sur fond blanc.

6 – On peut parfois relever l'aspect trop uniforme des teintes plates, soit en laissant déposer davantage la teinte à certains endroits, soit en faisant dans la teinte des pointillés, des hachures, etc.

[7]7 – Le gris intervient utilement comme sourdine là où dominent les couleurs chaudes.

8 – « Le blanc et le noir sont des épices dont il faut user dans une petite mesure pour assaisonner le spectacle décoratif » (Charles Blanc)[13].

Note :

Si deux couleurs contiennent une couleur commune, comme le *vert-bleu* et le *violet*, leur juxtaposition aura pour effet de leur faire perdre la nuance commune : le *bleu*. Le vert-bleu sera plus vert et le violet sera plus rouge[14].

[8]*Orientation = Parallélisme*[15]

L'étude de la géométrie constitue la base même de tout art décoratif, le fondement auquel on a recours pour échafauder toutes les recherches ornementales ; il ne faudrait pourtant pas croire que l'on doive exclusivement se servir des figures graphiques géométriques dans le seul but d'obtenir une correction mathématique qui serait du reste, par la suite, susceptible de devenir ennuyeuse et froide. Il faut

13. Il peut s'agir d'une citation approximative de la réflexion suivante de Charles Blanc : « [...] le blanc et le noir ne doivent paraître dans la peinture qu'à petites doses [...] » (*Grammaire des arts du dessin*, Paris, Librairie Renouard, 1876, p. 567).

14. On peut lire, sous la note, l'inscription suivante : « 3e leçon // Changements d'aspect et les différences d'harmonies résultant de l'inversion de deux couleurs ou de deux tons dans deux figures identiques / Exercice 3e » ; ajout, à l'encre rouge : « 13 déc[embre] 193[?] soir ».

15. Sous le sous-titre, partiellement en marge : « 4e leçon ».

surtout comprendre que la géométrie offre, en dehors de théorèmes abstraits, de grandes images, des conceptions claires et nettes, des lois universelles dont on ne saurait jamais assez s'imprégner comme l'*équilibre*, la *symétrie*, l'*orientation*, la *proportion*, la *méthode*, l'*ordre*, la *logique*, le *maximum*, le *minimum*, le *rythme croissant* et *décroissant* etc., etc.

L'ORIENTATION est le principe initial des mouvements ordonnés des figures dans les plans. Les sens, les directions, le haut, le bas, le côté, l'endroit, l'envers, à droite, à gauche, en travers, [9]sont autant de mots qui réalisent des situations de figures parfaitement définies par notre intelligence et dont nous devons tirer parti. Pour nous faire obéir des figures, pour les situer comme le veut notre cerveau, on a recours aux *mouvements*, aux *translations* et aux *rotations*.

Notions de géométrie

– *Lignes*

Il y a trois variétés de lignes : la *ligne droite*, la *ligne brisée*, la *ligne courbe*. Les lignes courbes sont concaves, convexes ou composées. La ligne mixte.

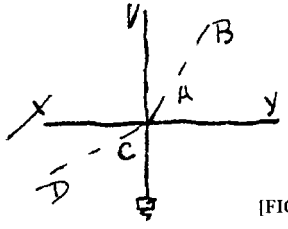
– *Figures planes*

Les principales figures planes sont : les *triangles*[16] (rectangles, isocèle, équilatéral, scalène), le *carré*, le rectangle, le *losange*, le trapèze, les polygones réguliers (pentagone, hexagone, octogone, décagone, pentadécagone), le cercle et les courbes usuelles (ellipse, parabole, hyperbole, spirale).

[10]*Orientation*

Le point de base et de comparaison de toute disposition orientée se fait sur deux lignes droites perpendiculaires l'une à l'autre. L'une horizontale, l'autre verticale.

Les lignes droites *A*, *B*, *C*, *D*[17], installées dans ce système, puisqu'elles ne coïncident ni avec la verticale ni avec l'horizontale, sont dites de direction *oblique*.

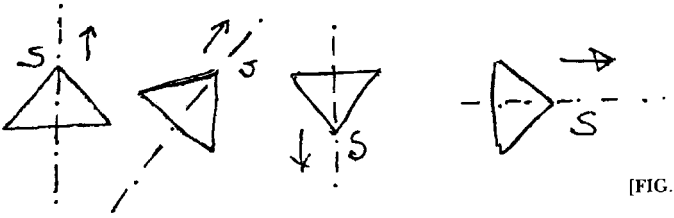


[FIG. : 1]

16. Chaque nom de triangle est surmonté d'une figure minuscule qui lui correspond. Le nombre d'angles de ces figures est indiqué en ajout par le chiffre arabe correspondant : 5, 6, 8, 10. Voir le chapitre « Le triangle » dans Joseph Gauthier et Louis Capelle, *Traité de composition décorative*, Paris, Plon, 1930, p. 13.

17. Voir figure 1.

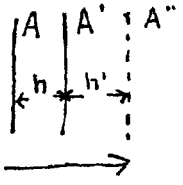
L'orientation des motifs[18], si elle paraît négligeable au premier abord, permet pourtant d'obtenir pour une même composition des impressions tout à fait différentes suivant la direction qu'on lui attribue.



[FIG. : 2]

Mise en mouvement
par
translation – parallélisme

Si la ligne *A*[19] se déplace dans le sens indiqué par la flèche, on obtient une seconde position de cette droite en *A'* ; les deux droites *A* et *A'* sont dites parallèles, l'intervalle qui les sépare, *h*, peut être réparti en *h'* afin d'obtenir par un autre déplacement, une troisième position de la droite, soit *A''*, et ainsi de suite.



[FIG. : 3]

[11]Des lignes horizontales, verticales, obliques, brisées, courbes ou composées peuvent être ainsi placées équidistantes.

Les distances qui séparent les droites peuvent varier et l'intervalle peut comporter une alternance d'intervalles longs et d'intervalles courts.

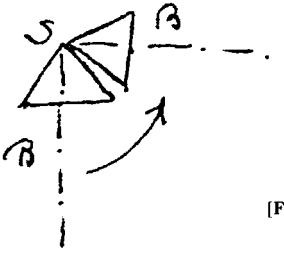
---

18. Voir figure 2 ; figures plus élaborées dans Joseph Gauthier et Louis Capelle, *op. cit.*, p. 14 et 17.

19. Voir figure 3 ; figures plus élaborées dans Joseph Gauthier et Louis Capelle, *op. cit.*, p. 6.

Rotation[20]

Toute figure plane peut se déplacer en prenant appui fixe sur un point choisi sur la figure même ou en dehors de la figure ; ainsi le triangle *B* peut tourner autour de son sommet pris comme point fixe et dans un sens déterminé ; il viendra alors, par exemple, occuper la position *B'*.



[FIG. : 4]

Combinaison des lignes verticales et des lignes horizontales

La rencontre de lignes verticales et de lignes horizontales parallèles s'effectue avec franchise et donne le réseau quadrillé à compartiments carrés ou à compartiments rectangulaires suivant que le jeu des droites employées est identique dans les deux réseaux de droites ou différent. Ces dispositions quadrillées forment un système fondamental qui a une double fonction : elles peuvent servir soit [12]de cadre apparent à la composition de fonds, soit de schéma destiné au groupement des motifs.

Enfin les lignes verticales et horizontales peuvent se combiner avec les lignes obliques.

Histoire de l'art

Étoffes rayées des peuplades primitives – étoffes quadrillées égyptiennes et assyriennes – rayures et zigzags égyptiens, perses et grecs – marqueterie arabe à compartiments – pavements mauresques – nattes et vanneries orientales.

– *Technique*

Étoffes tissées – étoffes écossaises – catalognes – étoffes imprimées – papiers peints – verres striés et cannelés – parquets – carrelages – dallages – pavements – damiers.

– *Graphique*

Tracé des parallèles – rôle des traits parallèles dans les encadrements – changement d'aspect suivant le sens des rayures que l'on trace à l'intérieur (horizontales, verticales ou obliques). Application dans le choix des papiers peints ; suivant que l'on désire, dans un appartement bas de plafond, donner l'impression d'élévation (rayures verticales) ou

20. Voir figure 4.

inversement – procédés pratiques pour tracer des filets en peinture décorative[21].

[13]*La composition*[22]

Pour composer, il faut d'abord posséder l'élément de base ou motif ornemental, ensuite le disposer ou l'agencer suivant certaines lois ou ordonnances ; les qualités d'une œuvre décorative résident donc dans l'invention des ornements, l'ordonnance des figures et aussi dans la convenance du sujet. Les qualités dépendantes de la convenance du sujet seront développées plus tard ; quant aux qualités qui tiennent à l'invention des ornements, elles peuvent se ramener à la recherche de la variété et de l'originalité des sujets, à la recherche de la pureté des formes ; par ces travaux, l'artiste développe ses facultés d'imagination et essaye de multiplier ses conceptions. Quant aux qualités d'ordonnance, elles résident dans la clarté et la netteté. Par la clarté, nous percevons le caractère de l'ornementation ; par la netteté, nous sommes fixés sur la disposition générale et sur le choix des éléments employés. La clarté et la netteté s'acquièrent par l'étude des procédés géométriques, [14]qui sont et qui seront toujours le fond principal de l'ordonnance, et cela en accord avec la nature elle-même.

Nous étudierons en détail, dans les leçons suivantes, les procédés géométriques dans leur pratique graphique, c'est-à-dire dans des réalisations logiques ; néanmoins, dans un ordre plus général, on peut auparavant envisager ces systèmes comme étant l'expression naturelle de quelques idées esthétiques qui sont l'essence de toute forme décorative ; de même qu'en poésie, avant d'apprendre à construire grammaticalement un vers, on nous avertit que le rythme et la consonance sont des qualités musicales faites de sensibilité artiste, il est, en décoration, des mots comme répétition, alternance, contraste, symétrie, progression, confusion, qui ne s'appliquent pas exclusivement à des procédés matériels mais qui évoquent encore des lois esthétiques.

Ces lois sont si générales qu'elles s'appliquent à toute construction, à [15]toute création qui veut être normale et saine, qu'il s'agisse de la nature ou des arts : musique, littérature, décoration. Nous allons du reste établir ces multiples relations par un triple parallèle.

---

21. On peut lire, au bas de la page 12, l'inscription suivante : « Exercices V, VI, VII, VIII ».

22. Ajout dans la marge de gauche : « 4e [leçon] ».

La répétition

– *Dans la composition*

Consiste dans l'alignement, suivant une direction définie, d'un même motif. Idée d'ordre, de puissance, de netteté ; peut engendrer la monotonie.

– *Dans la coloration*

La répétition d'une même couleur procure un caractère d'uniformité. Du choix du ton de cette couleur, il peut néanmoins se dégager une impression (tons clairs ou sombres, couleurs chaudes ou froides).

– *Dans la nature et dans les arts*

C'est une loi de base de formation de beaucoup d'animaux marins, d'insectes et de minéraux.

La répétition est employée en musique, en littérature et en poésie comme [16]puissance pour affirmer avec force une idée.

L'alternance

– *Dans la composition*

C'est un alignement, mais il est constitué par deux motifs différents, l'un à la suite de l'autre.

Idée de variété, mais de moins de puissance que la répétition.

– *Dans la coloration*

La répétition de deux couleurs alternées donne un jeu de tons susceptible de produire des harmonies d'analogues ou des harmonies de contrastes.

– *Dans la nature et dans les arts*

L'alternance se retrouve dans la structure de nombreux animaux marins. La poésie utilise l'alternance d'une rime féminine et d'une rime masculine pour créer une variété de sons. En musique, l'alternance d'un motif délicat et d'un motif violent est un artifice fréquemment employé.

[17]*Le contraste*[23]

– *Dans la composition*

C'est le plus haut degré de l'alternance, c'est-à-dire que l'opposition entre les deux motifs atteint alors son point maximum. Ainsi la succession de cercles et d'ellipses nous donne une alternance, la succession de cercles et de rectangles nous donne le contraste.

---

23. En marge, l'ajout suivant : « Le contraste doit être constamment employé au profit d'un sentiment unique, il ne doit pas y avoir égalité entre les éléments utilisés et celui que l'on veut faire dominer doit avoir plus de valeur ».

– *Dans la coloration*[24]

Si, dans une succession de deux couleurs, le rouge est suivi par exemple de l'orangé, il y a alternance, mais si les deux couleurs sont par exemple supplémentaires l'une de l'autre, comme orangé et bleu, on a un contraste.

– *Dans la nature et dans les arts*

Les contrastes de composition et de couleur sont très nombreux dans la nature : contraste entre les régions montagneuses et les plaines – la pluie succédant au beau temps – fleurs ou couleurs éclatantes sur les fonds verts des feuilles, etc.

Au point de vue musical, entre [18]les sons doux et les sons criards, il y a contraste.

Dans l'organisation d'un programme de concert, on fait un choix de morceaux qui se contrastent.

Il y a encore contraste entre une œuvre comique et une œuvre tragique lorsqu'on les joue au cours d'une même représentation.

En architecture, le contraste existe aussi, ainsi un grand dôme sphérique s'appuyant sur un monument rectangulaire.

La dominante[25]

– *Dans la composition*

C'est la prédominance d'un élément ; une composition où le regard est également sollicité par toutes les parties est dépourvu d'intérêt.

– *Dans la coloration*

La multiplicité des couleurs est un obstacle à la franchise de l'effet, on fait alors dominer une couleur soit par l'étendue qu'on lui réserve, soit par l'intensité du ton de sa valeur.

– *Dans la nature et dans les arts*

Dans une chaîne de montagnes, il y a tou[19]jours un pic plus élevé, plus important.

Dans toute symphonie, il y a un passage musical qui constitue le motif dominant de l'œuvre.

---

24. En marge, l'ajout suivant : « Si une ornementation doit être par exemple rouge, on peut y mettre aussi du vert, mais à petites doses, de façon que la couleur complémentaire soit l'auxiliaire de la couleur principale et ne lutte pas avec elle ».

25. Ajout : « 5e [leçon] ».

La consonance[26]

– *Dans la composition*

C'est le rappel de l'harmonie dominante.

– *Dans la coloration*

Dans une ornementation, si le vert est, par exemple, la couleur dominante, son rappel dans certaines parties de cette ornementation crée une consonance.

– *Dans la nature et dans les arts*

Dans la poésie, en redoublant les rimes, on obtient une consonance ; de même en littérature et en musique, en rappelant certains mots et certains sons.

Dans la nature, l'écho est une consonance.

[20]*La progression*

– *Dans la composition*

C'est un motif en répétition qui part d'un point déterminé et qui va en s'amplifiant.

La progression est tout indiquée pour l'ornementation des surfaces pyramidales et triangulaires.

La progression peut être croissante ou décroissante.

– *Dans la coloration*

Les teintes employées en dégradés arrivent à donner, par l'illusion perspective, l'impression du mouvement et de l'éloignement.

– *Dans la nature et dans les arts*

Les progressions se retrouvent dans la forme pyramidale de certains arbres (sapins).

En musique, le rythme crescendo est très souvent utilisé ; enfin en poésie et en littérature, la progression sert à mettre l'esprit en éveil et à le porter, par une suite d'habiles progressions, jusqu'à un certain point où l'on veut l'impressionner.

[21]*La gradation*[27]

– *Dans la composition*

C'est une suite de transitions doucement ménagées. (Il ne faut pas confondre la progression et la gradation, car il y a une nuance très sensible entre les deux procédés.)

---

26. Ajout, à droite du sous-titre, à l'encre rouge : « 24 oct[obre] 1944 ».
27. Ajout à droite du sous-titre : « 18 nov[embre] 1939 ».

– *Dans la coloration*

Si l'on va de la couleur verte à la couleur orangée, par les couleurs soufre, jaune, safran, on a une progression ; si l'on suppose ces tons modifiés par l'addition à chacun d'eux de blanc et de noir, on obtiendra des demi-teintes qui faciliteront graduellement le passage d'une couleur à l'autre.

– *Dans la nature et dans les arts*

La transition entre la lumière du jour et l'ombre de la nuit se fait au moyen de deux gradations qui constituent l'aurore et le crépuscule.

[22]*La symétrie*

– *Dans la composition*

C'est la similitude des motifs de chaque côté d'une ligne médiane ou axe.

– *Dans la coloration*

Une couleur foncée, également répartie de chaque côté d'une couleur claire, constitue une impression symétrique.

– *Dans la nature et dans les arts*

Le corps humain est symétrique, ainsi que celui de presque tous les animaux.

La fausse symétrie

– *Dans la composition*

Similitude des masses de chaque côté d'un axe, les détails étant différents.

– *Dans la coloration*

Deux couleurs foncées différentes réparties également de chaque côté d'une couleur claire (exemple : le drapeau français).

[23]*Le rayonnement*

– *Dans la composition*

Le rayonnement est une symétrie qui a plus de deux axes ; elle est dite symétrie radiaire, car elle part d'un point central pour s'épanouir en rosace.

– *Dans la nature et dans les arts*

La plupart des animaux marins inférieurs sont de construction rayonnée. Certains cristaux, les fleurs de neige, de nombreuses fleurs présentent cette disposition.

La confusion

– *Dans la composition*

La confusion peut servir décorativement, à la condition qu'elle soit rachetée par un équilibre latent.

– *Dans la coloration*

La confusion en coloration n'est permise que pour produire intentionnellement certains effets, comme par exemple pour les mosaïques mouchetées, etc.

– [24]*Dans la nature et dans les arts*

La nature est, par constitution, opposée à la confusion ; néanmoins, lors de certains phénomènes physiques, comme tempêtes, cyclones, éruptions, la confusion des éléments peut revêtir un caractère de grandeur sublime.



À la *répétition* se rattache la *consonance* ;

à l'*alternance*, le *contraste* ;

à la *symétrie*, la *fausse symétrie* et le *rayonnement* ;

à la *progression*, la *gradation* ;

à la *confusion pondérée*, la *complication réfléchie*.

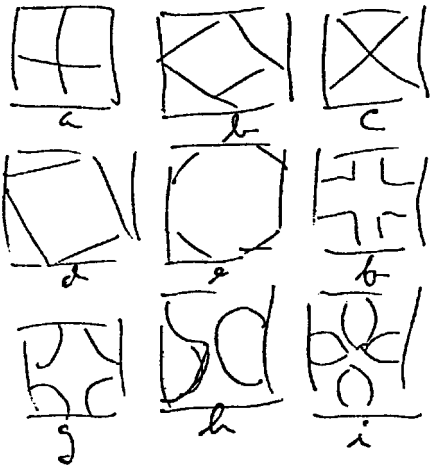


[25]*Figures géométriques transformées en figures ornementales*

On peut à l'intérieur des figures géométriques établir, par un jeu de lignes, de points, etc., des motifs décoratifs.

Les transformations consistent principalement à mener dans la figure des lignes obéissant à des relations géométriques : droites joignant les sommets, droites joignant les milieux des côtés, etc.

Ainsi pour le carré en A^{28}. On a mené des droites joignant les milieux des côtés perpendiculairement l'un à l'autre, etc. Dans ces figures schématiques, en plaçant à des endroits convenablement choisis des petites figures en forme de points, triangles, cercles, etc., en utilisant certaines lignes, en les grossissant, on arrive à obtenir des figures décoratives susceptibles d'être utilisées dans le décor.



[FIG. : 5]

[26]*Répétition et alternance*

La plus simple façon d'orner une surface est d'y répéter une figure quelconque. Tel motif insignifiant par lui-même devient intéressant par répétition ; et cela, parce qu'en répétant le motif, nous affirmons nettement une intention – « Le nombre suggère des pensées que l'unité ne saurait faire naître ».

L'alternance est par définition la succession en rangée de deux motifs différents qui reviennent tour à tour régulièrement ; par extension, il y a alternance même lorsqu'un motif unique est répété mais varie successivement dans son orientation. Il peut donc y avoir alternance de motifs, alternance de positions et alternance de colorations.

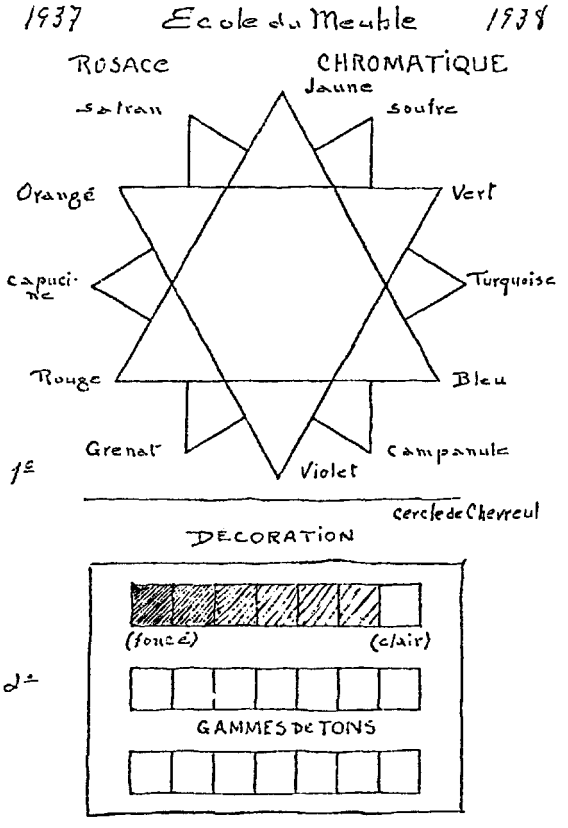
École du meuble, Montréal, 1937-1938
1re année, 2e année/artisanat[29]

---

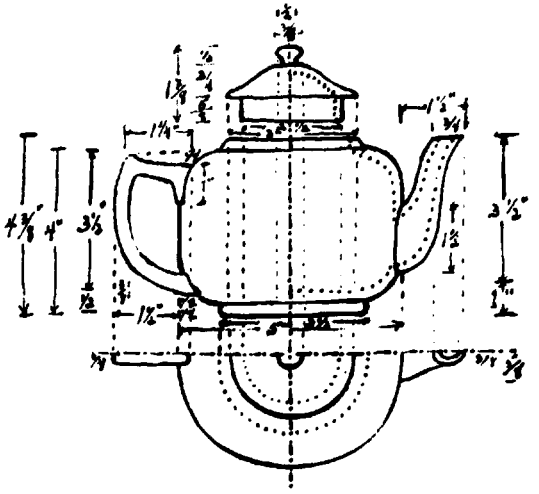
28. Voir figure 5. On retrouve les éléments *a*, *b*, *c*, *d* et *f* au chapitre « le Carré », dans Joseph Gauthier et Louis Capelle, *op. cit.*, p. 19.

29. Suivent quatre pages de tableaux, dont la rosace chromatique, une gamme de tons (clair-foncé), les couleurs complémentaires (harmonies d'analogues et de contrastes), des tons sur tons et des figures géométriques. On re-

[27]

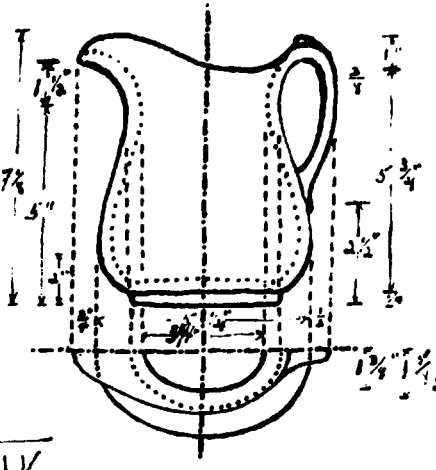


trouve la « rose chromatique » telle quelle dans Joseph Gauthier et Louis Capelle (*op. cit.*, p. 390) qui disent la tirer de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc. Sous la rosace chromatique, Borduas a inscrit qu'elle est tirée du « cercle de Chevreul » ; Charles Blanc, qui consacre une planche en couleurs à la rosace, se réfère aux « couleurs complémentaires juxtaposées que M. Chevreul a nommée *la loi du contraste simultané des couleurs* » (Charles Blanc, *op. cit.*, p. 562).



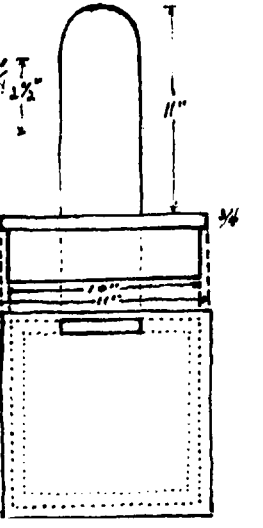
XXXII

belles-lettres
6 nov. 1936
L. 7e



XXXIII

versification
nov. 7 1936
L. 8e



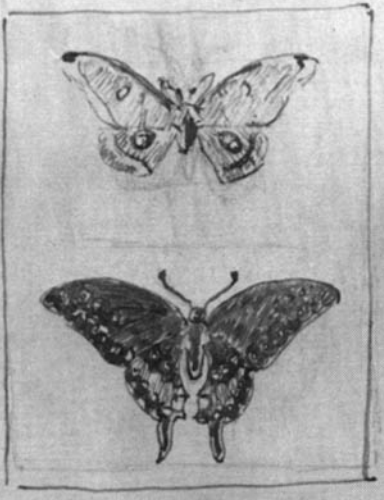
XXXIV

éléments
7 nov. 1936
L. 8e

1/4" = 1"

es-lettre
. jan. 1937
14e

jan. 1937
15e



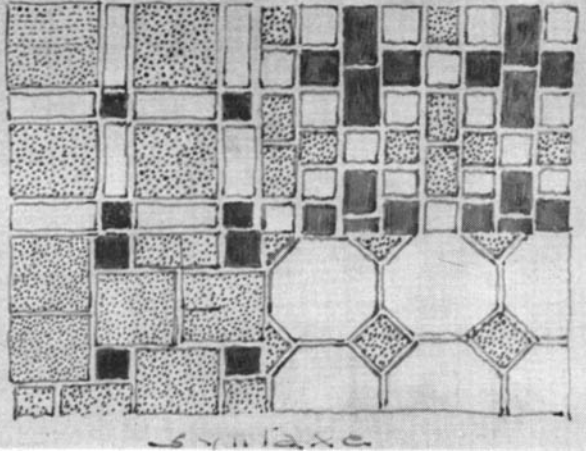
LV
Versification
16 jan. 1937
L. 14e
23 jan. 1937
L. 15e





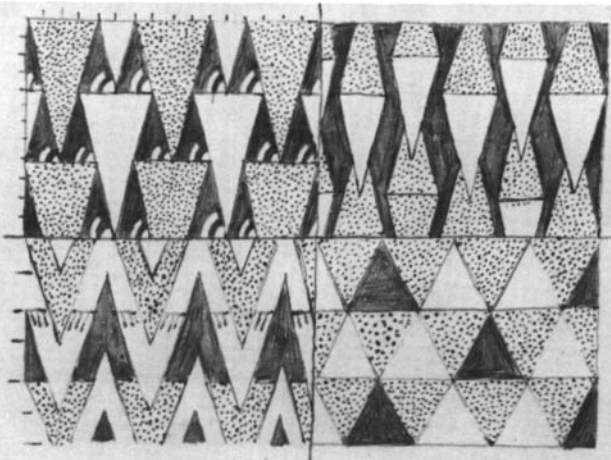
Eléments
16 jan. 1937
L. 14e

LVI



LVII

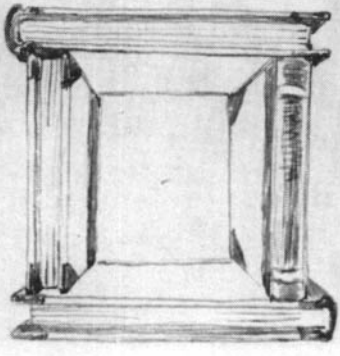
Syntaxe



méthode
20 jan. 1937
L. 16 c



LIX
élément
23 jan. 19
L. 15 c



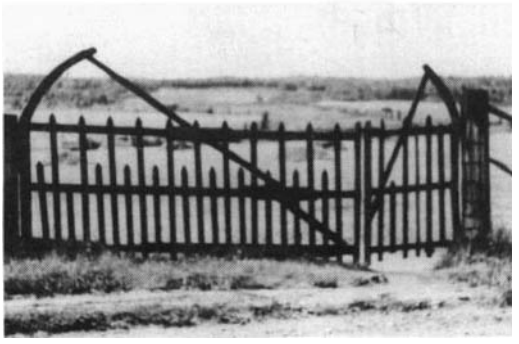
LX
Syntaxe
27 jan. 193
L. 17 c



M. P. E. Boroluss

à Newport

B25, 21 ; spicilège n° 3, p. 15 ;
la légende regroupe deux photographies.



Barrière double à Barachois

B26, 16 ; spicilège nº 3, p. 23.

Paysages à Coin du Banc



B20, 19 ; spicilège nº 2, p. 11 ; trois photographies.



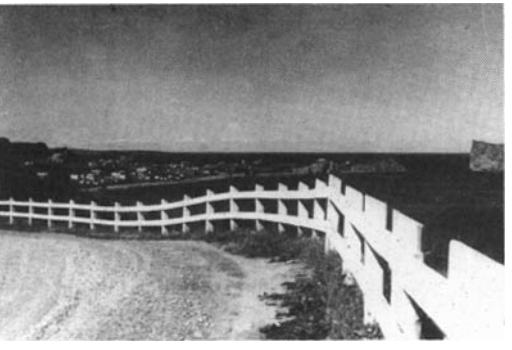
Vues de l'hôtel La Vieille Maison

B8, 21 ; spicilège nº 1, p. 79 ; trois photographies.

Grande côte aux environs de Morsouï



B3, 18 ; spicilège nº 1, p. 23 ; trois photographies.



Vues du Percé

B24, 13 (ex G12, 11) ; spicilège nº 2, p. 1 ; deux photographies.

Paysage à Gaspé



B18, 20 ; spicilège nº 3, p. 4.

Cabines
sur le bord
de la mer
à Pirc



B23, 20 ; spicilège nº 2, p. 35.



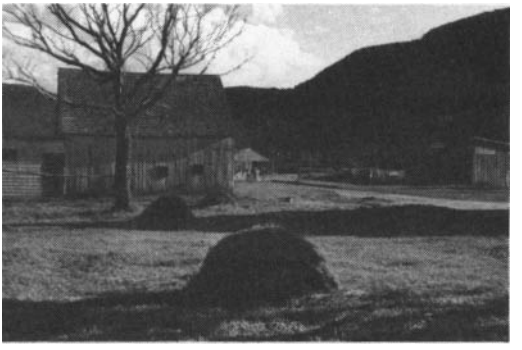
B15, 15 ; spicilège nº 1, p. 64.
Une indication renvoie à B15, 10, « Étude de paysage ».

paysages
et
champs



B30, 20 ; spicilège nº 3, p. 47 ; trois photographies.

Paysages
à
Rivière à Claude



B10, 10 ; spicilège nº 1, p. 103 ; trois photographies.



Paysage
Coin du Banc

B21, 11 ; spicilège nº 2, p. 15.



B34, 15 ; spicilège nº 4, p. 26 ; douze photographies avec légende « Paysage au nord de la Province ».

Paysage



B33, 7 ; spicilège nº 4, p. 14.



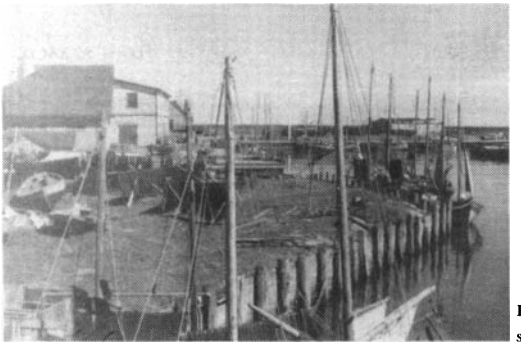
des
colonies Rédemption

B33, 6 ; *ibid.*

près des
Ste. Jeanne d'arc



B33, 4 ; *ibid.*, p. 13 ;
cinq photographies.



Petit port

B24, 20 (ex G12, 18) ;
spicilège nº 3, p. 6.

à

Beau Fils



B24, 14 (ex G12, 16) ; *ibid.*, p. 5 ;
trois photographies.



Arbres morts
Rivière
à la Marthe

B3, 2 ; spicilège nº 1, p. 13.
On dit plutôt « Rivière à la *Marthe* ».

Sur le quai
à Rimouski
au départ de
Jean Brillant



B31, 7 ; spicilège nº 3, p. 51.

Le quai
à Rimouski



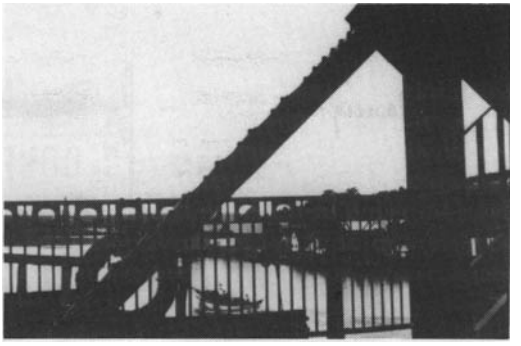
B34, 6 ; spicilège nº 4, p. 23 ; deux photographies.

"Les Trois Soeurs
à Percé

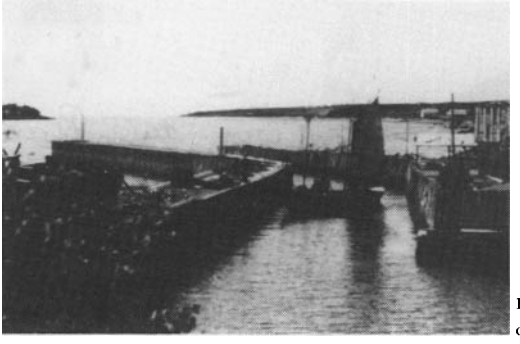


B23, 18 ; spicilège nº 2, p. 35.

Sur le pont
à Bosphe



B26, 17 ; spicilège nº 3, p. 23.



Différentes vue
d'un autre
magnifique
petit port
à Newport

B25, 16 ; spicilège nº 3, p. 15 ;
quatre photographies.

Pêcheurs
basques
à
Barachois



B20, 14 ; spicilège nº 2, p. 9 ;
deux photographies.

Enseigne

et



B21, 12 ; spicilège nº 2, p. 16.

cabines
pour baigneurs
Coin des Banes



B21, 14 ; *ibid.* ;
deux photographies.

Entrée des
"Rock View Cabins"
à Percé



B24, 3 (ex G12, 1) ;
spicilège nº 3, p. 1.



Enseigne
Coin
du Banc

B21, 8 ; spicilège nº 2, p. 15.

Vieille auberge
à Ste. Flavie

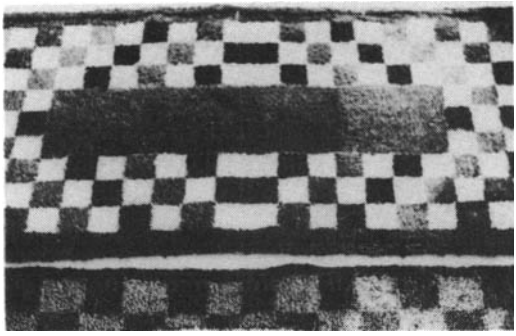


B32, 23 ; spicilège nº 4, p. 10 ; deux photographies.



Cabines
Comfort Inn
Coin du
Banc

B21, 9 ; spicilège nº 2, p. 15.



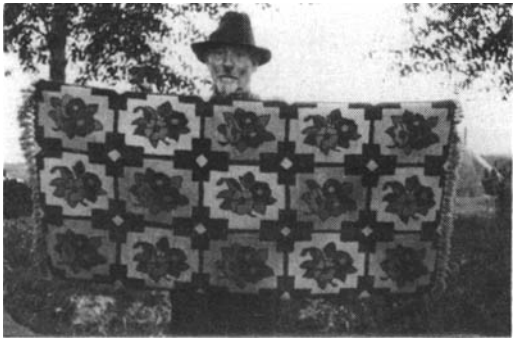
Tapis crochété
des
Madame Jos. Tapp
à Barachois

B21, 30 ; spiciliège nº 2, p. 21 ; trois photographies.

Laines



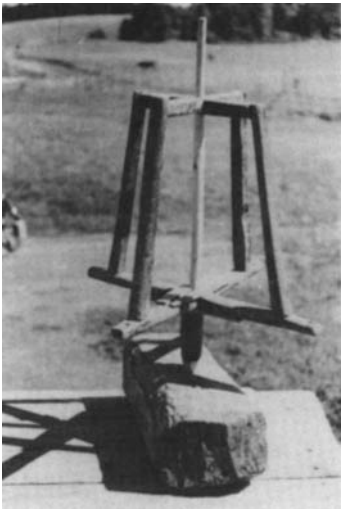
B31, 28 ; spicilège nº 3, p. 58.



Tapis crochétés
par Madame
Philippe Roy
de St. Simon

B31, 4 ; *ibid.*, p. 50 ; quatre photographies.

Tournettes



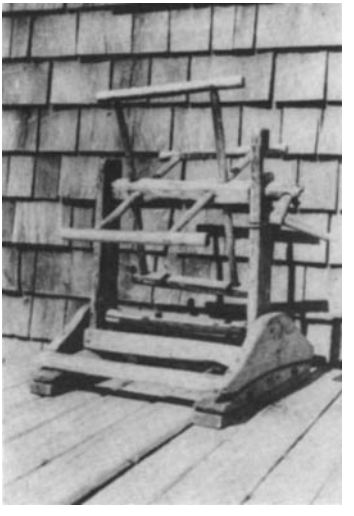
B31, 24 ; spicilège nº 3, p. 57 ; deux photographies.



Vadrouilles

B31, 21 ; *ibid.*, p. 56 ; deux photographies.

et dévidoir



B31, 23 ; *ibid.*, p. 56.



Pêcheurs au travail
Rivière
au Renard

B15, 3 ; spicilège nº 1, p. 56.

Sur la grève
à
St. Joachim de
Tourelle



B4, 17 ; *ibid.*, p. 35.



"Transparences"
Mont St. Pierre

B10, 21 ; *ibid.*, p. 111 ; deux photographies.

DEUXIÈME PARTIE

Premières publications 1941-1943

La première publication signée – à vrai dire contresignée – par Paul-Émile Borduas, est connue sous le titre de *Réponse des Indépendants à Maillard* et date de 1941. L'activité du Borduas que le public connaît généralement le mieux, comme peintre et comme écrivain, commence cette année-là, à cause non seulement de sa participation au Salon et au manifeste des Indépendants, mais aussi de ses « premières expériences de peinture non figuratives[1] », dont *Abstraction verte* qu'il considérait comme son « premier tableau entièrement non préconçu[2] ».

En ce qui concerne Borduas, l'importance du Salon des Indépendants (qui se tient à Québec du 26 avril au 10 mai 1941[3])

---

1. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, p. 117.

2. Réponse au questionnaire Ostiguy, *le Devoir*, 9 juin 1956, p. 3. *Abstraction verte* se situe sans doute entre *Harpe brune*, *Ile fortifiée* et *le Philosophe* (exposées avec elle au Séminaire de Joliette du 11 au 14 janvier 1942 et que Borduas considérait comme « une expérience de cubisme intégral »), et les gouaches de 1942 qu'il considéra plus tard comme cubistes également ; ces dernières furent exposées sous le titre général d'«Œuvres surréalistes de Paul-Émile Borduas » (voir François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 119).

3. Le Salon était prévu pour les 26 avril – 3 mai ; il y eut prolongation jusqu'au 7 mai. Voir : [anonyme], « Le Salon des Indépendants », *l'Événement-Journal*, 3 mai 1941, p. 5 (où on fait part d'une prolongation indéterminée) ;

tient moins dans les peintures qu'il y présenta, soit trois natures mortes et deux portraits[4], que dans toute l'activité qui servit de creuset au manifeste. Certes, cet écrit est signé par la plupart des exposants et Borduas n'en est probablement pas l'auteur (c'est pourquoi le texte n'apparaît ici qu'en appendice), mais il semble important de souligner à quel point Borduas fut impliqué personnellement dans toutes les phases de ce geste manifestaire (provocation, réplique, polémique) et quelles conséquences l'événement aura dans sa carrière de peintre et d'écrivain.

Le texte suivant paraît en 1942 dans la revue *Amérique française* et s'intitule *Fusain.* Il s'agit d'une brève réaction devant l'œuvre d'un des anciens étudiants des Beaux-Arts qui avait précédé et appuyé les Indépendants dans leur lutte : Jacques de Tonnancour. Ce dernier, qui exerçait le métier de critique d'art en même temps que celui de peintre, avait consacré plusieurs articles à ses devanciers ; Borduas semble des plus heureux de pouvoir lui rendre la pareille.

Le troisième et dernier texte de cette période fut publié en janvier 1943 dans *Amérique française* également ; il s'agit de *Manières de goûter une œuvre d'art,* texte remanié d'une conférence prononcée le 10 novembre 1942 devant la Société d'étude et de conférences. Une des surprises de l'édition critique actuelle sera sans doute la révélation des états de ce texte dont on ne connaissait généralement qu'une seule version.

Réponse des Indépendants à Maillard

Que la première publication où apparaisse le nom de Borduas soit un manifeste, voilà qui est très révélateur de la dynamique de son œuvre écrit ; qu'elle coïncide avec la première exposition à laquelle il ait participé après ses études en dit long sur

[anonyme], « le Salon des Indépendants », *le Soleil,* 6 mai 1941, p. 4 (où la date du 7 est déterminée).

4. Le catalogue annonce : 1 *Nature morte,* 2 *Nature morte,* 3 *Portrait de Maurice Gagnon,* 4 *Portrait de Mme Gagnon,* 5 *Nature morte.* Voir photographie du vernissage dans *le Soleil,* 26 avril 1941, p. 3.

la constance de cet homme qui marqua son époque et par sa peinture et par ses écrits.

Qui a rédigé le manifeste ? Qui avait organisé l'exposition ? Il faut, pour s'en faire une idée, se reporter au dossier des organisateurs.

Vient en premier lieu une démarche de Robert La Palme[5] qui avait suggéré à la Ville de Québec l'établissement d'« une galerie d'art permanente »[6] pour laquelle il cherchait des sujets d'exposition. Des expositions venaient d'avoir lieu à la *Art Association* et à l'École des beaux-arts de Montréal, en 1941, expositions que signale une lettre de La Palme au père Couturier, le 27 mars 1941[7]. La Palme aborde déjà les modalités :

> La galerie municipale sera ouverte officiellement vers le 25 avril. Le Rév. P. Marie-Alain Couturier O.P. délégué de l'Institut scientifique de France[8] a accepté de venir y faire une conférence sur les artistes indépendants. La conférence sera suivie du vernissage d'une grande exposition de peinture moderne – groupant la grande majorité des artistes indépendants[9].

Une autre lettre, datée du 8 avril 1941, donne un indice intéressant sur les sources vives de l'exposition. Elle indique, en

---

5. Robert La Palme, caricaturiste, était alors bibliothécaire à l'École des beaux-arts de Québec. Les événements qu'entraîna le Salon lui coûtèrent son emploi.

6. Lettre de La Palme au maire Lucien Borne, janvier 1939 ; accusé de réception le 12 janvier 1940. Des estimés sont envoyés à La Palme le 11 mars 1940 pour installer la galerie dans le Foyer du Palais Montcalm comme en témoigne une lettre de Louis Côté, inspecteur de la Ville, à La Palme, le 11 mars 1940 (fonds privé ; copies aux archives de l'UQAM, fonds Borduas).

7. Lettre inédite, Québec, 27 mars 1941. Couturier, dans une lettre non datée à La Palme (entre les 18 et 23 avril 1941), lui remet la note autobiographique suivante : « Né en 1897 en France. Études à Paris avec Denis et Desvallières. Entré en religion en 1925 – (Dominicain). Fait partie de groupes d'artistes modernes qui travaillent à la renaissance du vitrail. Décorations murales à Rome, Paris, Oslo... Vitraux à Rome, Paris etc., à Notre-Dame de Paris et à la cathédrale de Chartres. Directeur de la revue *l'Art sacré.* » Un compte rendu d'une conférence de presse à l'occasion du lancement d'*Art et catholicisme* précise : « Avant d'entrer chez les Dominicains, le P. Couturier a longtemps vécu dans les milieux d'avant-garde de Paris » ([anonyme], « L'art le plus vrai se garde simple – le P. Couturier, o. p., demande le respect de la liberté artistique », *la Presse*, 8 mai 1941, p. 34).

8. « L'Institut scientifique franco-canadien par qui j'avais été appelé ici », précise Couturier dans une lettre au *Devoir* du 28 mai 1941, p. 8.

9. Lettre inédite de Robert La Palme à Marie-Alain Couturier, 27 mars 1941.

effet, qu'un « historique de l'Association des artistes contemporains serait [...] très utile[10] », ce qui donne l'idée que la *C.A.S.*, dont le président et le vice-président sont au nombre des exposants, a joué un rôle dans l'organisation de cette exposition. La Palme laisse aussi entendre que Couturier est inquiet d'une réaction éventuelle de Charles Maillard :

> Quant à la rivalité de l'École des B.-A., il n'y a rien à craindre puisque, croyez-moi, ça n'existe que là et encore beaucoup de professeurs sont secrètement avec nous et vous le verrez bien quand vous serez ici. Le directeur qui n'a pas aimé vos commentaires sur l'enseignement académique est seul à trembler. Il croit voir en cette démonstration de vie (notre expo) une menace à ses petits intérêts[11].

L'histoire ne devait pas confirmer l'optimisme de La Palme. Entre-temps, Couturier remet dans une lettre non datée les indications demandées pour le catalogue et c'est dans ce document qu'apparaît le mot « manifeste » qui a pu suggérer que la *Réponse des Indépendants* serait aussi de lui :

> Voici le « manifeste » pour notre Exposition. Vous l'intitulerez *Avant-Propos* et ferez imprimer en caractères tout à fait classiques, en ayant soin de faire supprimer tous les tirets, filets et signes décoratifs par lesquels les imprimeurs déguisent généralement la médiocrité de leur typographie. [...]
>
> *Obtenez de J.P. Lemieux* les deux toiles de Marie Bouchard, et une ou deux autres si vous en trouvez[12].

Le catalogue réalisé par La Palme respecte scrupuleusement les indications de Couturier : seules ont été supprimées quelques notes relatives aux influences subies de la part de peintres modernes rencontrés en Europe par Goldberg, Lyman et Pellan. Voici les deux premiers paragraphes du programme qui figure en premières pages du catalogue :

> Si nous avons voulu organiser dans cette ville de Québec une exposition de peinture indépendante, ce n'est pas dans un esprit

---

10. La transcription fournie par La Palme d'une autre lettre de Couturier à H.O. McCurry, directeur de la Galerie nationale d'Ottawa spécifie : « *The exposition will feature a collection of paintings grouping the works by the Artists of the Contemporary Arts Association* » (10 avril 1941 ; accusé de réception, 15 avril 1941).

11. Lettre inédite de La Palme à Couturier, Québec, 18 avril 1941 [transcription ultérieure dactylographiée].

12. Lettre de Couturier à La Palme, sans date mais en réponse à la lettre précédente du 18 avril et avec référence aux mercredi et jeudi suivants les 23 et 24 avril. L'exposition s'ouvre le vendredi 25 avril.

de propagande ou de fronde, c'est parce que nous avions connu en France les bienfaits de la liberté dans les arts et que nous voudrions les retrouver ici. Si « l'École de Paris » a pu rayonner, sans conteste, dans le monde entier depuis un siècle, c'est qu'elle n'était rien d'autre que le rassemblement dans cette ville, de talents, de pensées et de cœurs maintenant libres. Libres non seulement des assujettissements réalistes et des conformismes académiques, mais libres aussi de tout dessein politique ou idéologique.

Nous ne disons pas pour autant que la liberté, en art, suffit à tout (notre respect des strictes et austères disciplines cubistes le prouverait assez), mais disons simplement qu'elle est la condition de tout, car nous avions pu, en effet, constater en Europe, comme une contre-épreuve, la stérilité des formules d'académie et la faillite totale des arts « officiels », qu'ils soient fascistes, nazistes ou staliniens [13].

On comprend que Couturier ait craint de voir Maillard réagir aux attaques contre les « formules d'académie ». Il dut craindre aussi que ce dernier, s'il assistait à la conférence d'ouverture, ne sursautât à l'énoncé de la triple rupture des Indépendants. Voici en effet ce qu'un reporter du *Soleil* de Québec a retenu :

[...] Le mot Indépendant exprime ici une triple rupture.

À l'origine, cette rupture s'est manifestée par une certaine indépendance acquise, lorsque certains artistes français ont rompu avec le milieu officiel de l'art. Lorsque je prononce ici le mot officiel, il faut comprendre le monde de l'Institut et des académies, dit le père Couturier.

La deuxième rupture s'est exprimée par une attitude indépendante entre la représentation plastique de l'œuvre et celle du monde extérieur. Puis plus tard les Indépendants ont cherché à libérer les facultés créatrices de l'individu de l'asservissement de la raison, et c'est là la troisième rupture.

[...] Toute œuvre d'art est une tentative de libération, l'artiste cherche à se libérer d'un message, dit-il, mais cette rupture des Indépendants n'a porté que sur des accidents de métier. C'est le public qui a rompu avec la nature essentielle de l'art, ce qui est fondamental dans l'art, la beauté ; c'est donc le public en réalité qui est révolutionnaire et non pas les Indépendants.

13. Marie-Alain Couturier, « Avant-propos », *Première Exposition des Indépendants*, 26 avril–3 mai 1941, catalogue.

> Le père Couturier a rappelé que toute œuvre d'art est un jeu qui n'a de règles et de loi qu'en elle-même ; or la loi de l'œuvre d'art n'est autre que sa beauté intrinsèque qui est sa raison d'être[14].

À lire ce résumé, on ne peut s'empêcher de voir certains rapprochements entre les idées de Couturier et celles dont Borduas se fait et se fera le défenseur. Les notions de « rupture », voire celle de « beauté intrinsèque » dont il est ici question se retrouveront telles quelles dans certains états de *Manières de goûter une œuvre d'art.*

Des documents et des échanges de lettres subséquents font voir que l'exposition fut un succès phénoménal, attirant de huit à neuf cents personnes par jour et donnant lieu à des ventes nombreuses de toiles signées par les exposants. Maillard, considérant sans doute que l'exposition de Québec est pour une part une reprise de celles qui venaient d'avoir lieu à Montréal et humilié de ce que les anciens élèves des écoles d'art ne soient pas tous identifiés comme tels, fait parvenir aux journaux de Québec un rectificatif. *Le Soleil* craint un piège et refile la note dans une « Tribune libre » rarement utilisée, assortie des réserves d'usage sur la non-responsabilité du journal. Maillard souligne la présence de « six anciens élèves de nos écoles, y compris Monsieur Goodridge Roberts » et ajoute :

> Me permettrez-vous [...] de souligner au public de Québec, pour le bon renom de l'enseignement des Beaux-Arts, une lacune dont souffre le programme de présentation de cette exposition.
>
> Les noms de Pellan et de Cosgrove sont bien suivis du nom de l'institution où ils ont fait leurs études [...].
>
> Mais, pour les trois autres exposants, aucune mention n'indique leur stage prolongé dans ces écoles[15].

---

14. [Anonyme], « La meilleure peinture de la province », *le Soleil*, 26 avril 1941, p. 3. Couturier n'a pas repris le texte de cette conférence dans ses *Chroniques*. Pour un autre résumé moins percutant, voir : [anonyme], « Le P. Couturier et l'art libre », *l'Événement-Journal*, 26 avril 1941, p. 14. Par ailleurs, Arline Généreux, qui cite *A World of History of Art* de Sheldon (1937), écrit : « [...] pour satisfaire à nos principes modernes, il faut que l'artiste ait créé une œuvre qui a en elle-même un mouvement, une 'vie' qui n'existait pas auparavant. // [...] Si l'artiste est un innovateur, un créateur, il va sans dire qu'il faut nécessairement qu'il soit indépendant » (« L'artiste moderne vis-à-vis de l'art », *l'Événement-Journal*, 3 mai 1941, p. 5).

15. Charles Maillard, lettre au rédacteur, « Tribune libre », *le Soleil*, 5 mai 1941, p. 4.

C'était viser Borduas, Muhlstock et Smith dont Maillard indique par la suite les appartenances à l'institution. *L'Événement-Journal*, où travaille Jean-Louis Gagnon, se contente d'un accusé de réception anonyme de ces congratulations racoleuses[16]. L'affaire s'envenime et un discours s'ensuit, par journaux interposés, se polarisant immédiatement autour des deux adversaires principaux, Maillard et Couturier. Car Couturier, qui avait inclus dans le catalogue des indications d'études à Montréal et à Paris pour Borduas, à Montréal pour Smith et à Paris pour Muhlstock, ne pouvait que sursauter devant pareille flagornerie. Quant à Borduas, Muhlstock et Smith, ils n'avaient d'autre choix que de répondre. La réponse, dont chacun des trois pourrait être l'auteur, fut endossée par neuf des onze participants. Elle parut d'abord seule, les 15 et 16 mai 1941, dans deux journaux de Québec, *l'Action catholique* et *l'Événement-Journal*. Elle parut à nouveau après un peu plus d'une semaine, incorporée cette fois dans une réplique de Couturier à Maillard que publièrent quelques journaux de Montréal et de Québec.

À propos des Indépendants, Couturier rappelle dans sa réplique que « ceux-ci lui ont répondu » – ce qui est une façon de dire qu'il n'est pas l'auteur du manifeste[17] – puis il annonce sa rentrée à New York : « Venu [...] au Canada parce que j'ai été officiellement invité puis redemandé, j'en repartirai dans quelques jours, n'y étant attaché par aucun intérêt personnel. J'y peux donc parler et agir comme un homme libre[18] ».

16. [Anonyme], « Une nouvelle exposition à Québec. Le directeur de l'École des beaux-arts de Montréal annonce la prochaine ouverture d'un salon et félicite les exposants actuels », *l'Événement-Journal*, 5 mai 1941, p. 1.

17. Dans une lettre inédite non datée (mais nécessairement antérieure à la polémique), Couturier écrivait à La Palme : « Donnez-moi de vos nouvelles, et des nouvelles de l'exposition. Quelle réaction a-t-elle produite ? » Après la « mise au point » de Maillard, c'est Lyman qui transmet à La Palme la lettre des Indépendants : « le Père Couturier me prie de vous faire tenir la lettre ci-jointe, dont vous apprécierez l'intérêt. Il vous demande de bien vouloir la faire publier dans *le Soleil*, dans la même rubrique où a paru la lettre de Maillard. // Dans le cas où le rédacteur du *Soleil* ne voudrait pas la publier – cas bien improbable – vous pourriez sans doute en communiquer des copies aux autres journaux » (lettre inédite de Lyman à La Palme du 13 mai 1941).

18. Marie-Alain Couturier, « Réponse à M. Maillard », *le Canada*, 26 mai 1941, p. 2. Voir *le Devoir*, 28 mai 1941, p. 8 et *l'Événement-Journal* du 5 juin 1941, p. 4. Ce dernier journal présente le texte de Couturier comme suit : « Nous croyons que cette réponse met fin à une polémique qui a mis aux prises – si l'on peut dire – les tenants de l'enseignement libre et ceux de l'enseignement officiel ».

La portée du manifeste fut considérable. Borduas affirme, dans *Projections libérantes*, que Maillard ne se remit jamais du désaveu dont il avait fait l'objet de la part de ses anciens étudiants. Ce désaveu en recoupait d'autres, comme le brusque départ et les dénonciations de l'étudiant Jacques de Tonnancour ou les contestations faites sur place, à l'École, par un groupe d'étudiants. Claude Gauvreau raconte ce que furent ces contestations auxquelles participèrent son frère et ses amis ; il la situe « à l'époque des gouaches de Borduas[19] », soit au printemps de 1942. Les amis dont parle Gauvreau sont notamment Fernand Leduc, Adrien Villandré, Françoise Sullivan, Louise Renaud et Magdeleine Desroches ; quatre d'entre eux allaient signer *Refus global*. La nomination de Pellan à l'École des beaux-arts eut lieu dans ce contexte, en 1943, et fit craindre à Borduas qu'il ne se ralliât à Maillard comme l'avait fait Cosgrove, alors que Pellan entendait bien poursuivre et poursuivit de fait le combat avec la génération des Jean Benoît, Jean Léonard, Mimi Parent.

Ces déclarations et ce manifeste d'hier n'auraient plus grande importance aujourd'hui s'ils étaient réduits à des anecdotes ou à des conflits de personnalité. Mais ils prennent une dimension exceptionnelle si on s'arrête au débat de fond. Ils coïncident en effet avec les débuts du modernisme québécois en peinture et comptent parmi les traces écrites les plus importantes de ces premiers sursauts.

Fusain

Fusain[20] est un écrit d'une page sur une œuvre de Jacques de Tonnancour qui vient, en 1942, de donner une exposition particulière à la *Dominion Gallery*, de vendre sa première toile, « Portrait de Margot » au Musée des beaux-arts du Canada et d'obtenir un poste à l'école d'Arthur Lismer, la *Montreal School of Art and Design*.

---

19. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *la Barre du jour*, nº spécial 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 51.

20. Au sommaire de la revue où le texte a paru pour la première fois, on donne le titre au dessin : « Jacques G. de Tonnancour, *Fusain*, présenté par Paul-Émile Borduas » (*Amérique française*, 2e année, t. 2, nº 3, novembre 1942, p. couverture). La mise en page place cependant le dessin hors-texte (entre les p. 32 et 33) et accorde le titre au texte (p. 32). Il faut sans doute voir les deux œuvres en parallèle plutôt que donner prépondérance à l'une sur l'autre.

Fusain peut sembler un écrit de circonstance, sorte de politesse à l'égard de celui qui, comme critique, avait bien reçu les expositions de Borduas. À vrai dire, l'importance du texte de Borduas dépasse de beaucoup l'échange de bons procédés. Il est la première trace écrite de l'articulation de la pensée du chef de file des Automatistes avec celle des étudiants de cette génération.

Plus tard, malgré les tensions avec les signataires du manifeste *Prisme d'yeux* rédigé par de Tonnancour, Borduas n'oubliera jamais que ce dernier, ancien du collège Jean-de-Brébeuf où enseignait alors François Hertel, fut parmi les premiers à s'en prendre, dès 1940, à l'académisme de l'École des beaux-arts et que, en ce sens, il a contribué à donner le même ton que les Indépendants, avant même que l'exposition ait eu lieu.

Borduas et de Tonnancour ont d'ailleurs exposé en tandem, en 1951, à la *Art Gallery of Toronto* («*Borduas and de Tonnancour : Paintings and Drawings* ») et avec Jack Bush et Oscar Cohen, à la *London Public Library* en mars 1955 («*Four Men Show* »).

Fusain est intimement lié à *Manières de goûter une œuvre d'art* ; la date le laisse déjà supposer, mais l'apparition fugitive du nom de Cézanne permet de croire que le texte vient après les premiers jets de *Manières de goûter une œuvre d'art*, qui ne font à ce peintre aucune place.

Manières de goûter une œuvre d'art

À la suite de notre édition critique, il sera difficile de parler de *Manières de goûter une œuvre d'art* comme d'une seule œuvre. En effet, dans les brouillons et les transcriptions antérieures (près de deux cents feuillets manuscrits ou dactylographiés), nous avons pu retracer de nombreux états de texte. Deux d'entre eux sont tellement différents et révélateurs qu'il a paru essentiel de les retenir tels quels dans le corpus des *Écrits* plutôt que de les donner en mouture de variantes au bas des pages. Le premier de ces deux états de texte est désigné ici par son incipit, *Au printemps dernier* ; le deuxième par son excipit, *Ce destin, fatalement,*

s'accomplira. Certains états intermédiaires, trop importants eux aussi pour être égrenés en notes infrapaginales (déjà lourdement chargées), ont été retenus tels quels et reportés en appendice. Ils ont pour titre leurs incipit : *Je vous dois des explications* et *Parler d'art est difficile.* Un état de texte du résumé préparé par Borduas et publié de façon partielle dans différents journaux du temps est aussi reproduit en appendice. Il faudra cependant s'adresser aux archives de l'UQAM (fonds Borduas) pour avoir accès au texte de la conférence elle-même, aux différents fragments et aux résumés qui n'ont pas été reproduits ; ces textes ont été établis mais jugés trop répétitifs pour qu'on en fasse l'édition.

On trouvera donc :

1. *Au printemps dernier,* inédit, avec, en variantes, les ratures et réécritures qui le précèdent.
2. *Ce destin, fatalement, s'accomplira,* inédit, avec, en variantes, les ratures et réécritures qui le précèdent, autres que les états intermédiaires suivants reportés en appendice : *Je vous dois des explications* et *Parler d'art est difficile.*
3. L'article *Manières de goûter une œuvre d'art,* avec, en variantes, les ratures et réécritures qui le précèdent, notamment celles de la conférence.

Pourquoi avoir retenu séparément ces états successifs de *Manières de goûter une œuvre d'art* ? Nous pourrions invoquer une raison technique : la quasi-impossibilité de donner toutes les variantes de l'article de 1943 sans créer un fouillis indescriptible. Mais la véritable raison, c'est que nous assistons, d'un état de texte à l'autre, à l'évolution d'une pensée où apparaissent progressivement certaines des grandes formules qui feront la fortune de *Refus global* : « transformation graduelle », « règlement final des comptes », « rupture totale ». Le disciple d'Ozias Leduc, devenu successivement élève de l'École des beaux-arts, apprenti de Maurice Denis et de Georges Desvallières, puis collègue de Marie-Alain Couturier et de Maurice Gagnon, nous laisse voir ici une pensée qui passe elle-même par des phases de transformations et de ruptures, au fur et à mesure que progressent les recherches nécessaires à la rédaction.

À la Société d'étude et de conférences, Borduas avait eu des prédécesseurs bien connus pour parler des arts plastiques,

notamment Jean-Marie Gauvreau[21] et Maurice Gagnon. C'est apparemment Gauvreau qui avait suggéré le nom de Borduas[22]. Mais, de toute évidence, ce dernier suivait de près les activités de la Société ; il paraît d'ailleurs au courant des activités d'autres sociétés du genre puisqu'il s'est proposé pour une conférence au cercle littéraire du Seigniory Club[23] et a fait parvenir une copie de son article *Manières de goûter une œuvre d'art* à titre d'exemple.

Des comptes rendus de la conférence de Borduas ont été retrouvés dans cinq journaux. Ils ont paru dès le lendemain ; la tâche des critiques a été facilitée par le conférencier qui avait distribué sur place un résumé de sa communication. Ils ne firent rien de plus, sous le couvert de l'anonymat, que de transcrire des extraits du résumé ; quand ils sortaient du texte, cela donnait des bizarreries : « Borduas, peintre de l'école impressionniste[24] » ; « Le Surréalisme – Les peintres de cette école recherchent la voie mystérieuse de la raison pure par la géométrie[25] ». Le *Montréal-Matin* se contente d'ajouter au résumé une indication sur le lieu de rencontre, soit le salon Prince-de-Galles de l'hôtel Windsor[26] ; quant au *Devoir*, il rappelle que Borduas était alors vice-président de la Société d'art contemporain et professeur à l'École du meuble[27].

---

21. « M. Jean-Marie Gauvreau sera le conférencier, cet après-midi, à la Société d'étude et de conférences de l'Institut pédagogique. Il a intitulé sa causerie 'l'Art de reconnaître les styles' » (« Mondanités », *le Canada*, 30 janvier 1934, p. 9).

22. Commentaire au téléphone de Simone Blais-Brossard à André-G. Bourassa, 1984.

23. Henriette Dupuis, Montebello, « Log Chateau », sans date (*T.* 171). Les archives du Seigniory Club ne comportent aucun document de cette époque, mais la lettre précise que les dates proposées par Borduas ne conviennent pas.

24. [Anonyme], « Des mille façons d'apprécier une œuvre artistique – M. P.-É. Borduas dit les causes de la confusion dans l'appréciation des œuvres d'art », *le Canada*, 14 novembre 1942, p. 5.

25. [Anonyme], « Savoir apprécier une œuvre d'art », *la Patrie*, 11 novembre 1942, p. 12.

26. [Anonyme], « Des mille manières de goûter une œuvre d'art une seule est absolue. Intéressante conférence de M. Borduas », *Montréal-Matin*, 11 novembre 1942, p. 9.

27. [Anonyme], « Société d'étude et de conférences – Évolution des disciplines de l'art occidental – Conférence de M. Paul-Émile Borduas », *le Devoir*, 11 novembre 1942, p. 5. Ce compte rendu aurait été publié sous la responsabilité de la journaliste Germaine Bernier.

À côté de la réception anonyme des journaux, il y a la réception confidentielle de la correspondance, soit une lettre de la secrétaire de la Société[28] et une carte du père Guy Courteau, recteur du collège du Sacré-Cœur de Sudbury et ex-supérieur de François Hertel[29]. C'est peu. Mais il faut compter une autre réception du texte, discrète ce soir-là mais plus tapageuse par la suite, celle de Claude Gauvreau accompagné de Louise Renaud, futurs signataires de *Refus global*. Le récit tardif que Gauvreau fit de l'événement vaut d'être rappelé :

> Il y était d'une timidité touchante, il osait à peine et rarement lever un œil vers son auditoire plein de convenances ; peut-être parce qu'il était seul à lire un texte et n'avait à faire face à aucun opposant, il ne manifestait alors aucune des qualités d'argumenteur détendu, spirituel, précis et souvent paradoxal qu'il allait déployer victorieusement plus tard dans maints « forums ». J'ai eu l'occasion de lire à Saint-Hilaire le texte de cette conférence quelques années plus tard... Borduas s'y montre certes personnel quoique gauche et quelque peu incertain, mais on n'y identifie pas encore le maître-auteur de *Refus global*[30].

Il est intéressant de voir Gauvreau distinguer sa perception immédiate de son jugement subséquent. Encore ce jugement porte-t-il sur la version définitive. La présence, dans l'édition actuelle, de strates superposées permet d'observer l'évolution de la pensée et de l'écriture.

Il semble bien que, devant l'urgence d'écrire, Borduas ait sollicité tous ses collègues. Couturier, Élie, Gagnon, Hertel, Laugier... D'où l'impression chez plusieurs d'entre eux d'être *la* personne qui fit découvrir à Borduas telle ou telle source, notamment les numéros du *Minotaure* où il a pu lire « La beauté

---

28. « L'auditoire, par son appréciation, vous a témoigné mieux que je ne puis le faire combien votre magnifique conférence nous a vraiment intéressées. Elle sera une directive précieuse pour les simples profanes que nous sommes, et vous aurez contribué à nous révéler la conception intellectuelle de l'art » (Simone B[lais] Brossard, Montréal, 11 novembre 1942 ; *T.* 171).

29. « Votre article sur *Manières de goûter une œuvre d'art* renferme des idées propres à susciter de sérieuses réflexions. Tout ce que vous écrivez [sur] les méfaits de la 'Renaissance' ira contre bien des préjugés, tant mieux ! J'ai enseigné vos idées dans le domaine restreint de la littérature française, ancêtre de la nôtre. // Ghéon, Claudel sont des 'sauteux' méprisant [...] les 16e, 17e en partie, 18e et 19e [siècles] pour reprendre contact avec l'esprit du m[oyen-] âge. – confidentiel – Guy Courteau » (carte postale, 15 mars 1943 ; *T.* 191).

30. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *loc.cit.*, p. 49-50.

sera convulsive », « Le message automatique » et « Château étoilé » de Breton, de même qu'une description d'expériences de décalcomanie. L'influence du *Minotaure* est évidente, d'autant plus que Borduas se mit aux gouaches destinées à l'exposition de 1942 en même temps qu'il accepta de donner la conférence, ce qui constitue deux démarches relativement parallèles : apprivoisement de la modernité en général, de l'abstraction et du surréalisme en particulier.

On sait par Madame Borduas[31] que, au temps où il préparait sa conférence, le peintre s'était mis en frais d'acheter des livres, notamment un catalogue raisonné des œuvres de Cézanne[32] et une grammaire des styles[33]. Nous avons rappelé, à propos des textes précédents, la découverte de Renoir, de Matisse et de Picasso[34]. Il faut situer au moins ici celle de Cézanne auquel le texte final accorde tant d'importance[35]. Quant aux références à la *Grammaire des styles*, même si elles ne sont jamais littérales, nous les soulignerons à l'occasion.

---

31. Rencontres préparatoires à l'édition des *Écrits* avec André-G. Bourassa et Serge Ouaknine.

32. Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, Rosenberg, 1936, 2 vol.

33. Henry Martin, dir., *la Grammaire des styles*, Paris, Librairie d'art R. Ducher, 1928, coffret de 15 vol.

34. Dans une lettre à Borduas datée du 15 février 1942, Hertel, qui passe l'année de 1941-1942 au collège du Sacré-Cœur de Sudbury, accuse réception d'un article de Frois-Wittmann paru dans *Minotaure* (nº 3-4, 1942) où il est question de Braque, Dali, Freud, Matisse et Picasso, de même qu'il répond à un commentaire de Borduas sur « ceux dont la philosophie est instinctive et *sentie* plus que *jugée* ». Il mentionne aussi un numéro de *Regards* dont le frontispice est d'Alfred Pellan ; il s'agit du volume 3, nº 6, mars 1942 qui a dû être distribué avec deux semaines d'avance sur la date ; le nº 5, de février, contenait un article signé E.H.T. sur Pellan (p. 227-229). Borduas possédait, sur ces peintres modernes : *French Paintings by the Impressionnists and Modern Artists*, W. Scott and Sons, 1934 ; Jean Cassou, *Paintings and Drawings of Matisse*, Paris, Braun et Cie et New York, Tudor Publishing Company, 1939.

35. Si Cézanne apparaît tard (au moment de la rédaction de *Fusain*, vraisemblablement), on trouve par ailleurs dans la version *Au printemps dernier* une référence analogue à Renoir : « Renoir, un beau jour, me révéla la beauté plastique » (p. 173).

Les textes

La structure répétitive des naissances, apogées et déclins de civilisation mise à profit dans la conférence paraît plutôt classique à un lecteur d'aujourd'hui, d'autant plus qu'elle ne réfère pas aux théories anthropologiques alors plus modernes de Pierre Mabille. Le débat sur l'abstraction, qui apparaît surtout dans les dernières versions, est plus intéressant. Comme il fait explicitement état de l'article de Hertel, « Plaidoyer en faveur de l'art abstrait », on peut croire que ce plaidoyer l'a grandement stimulé[36], pour ne pas dire provoqué. Le clin d'œil à Hertel – qui est peut-être dans la salle puisqu'il vient de rentrer de Sudbury – est à la fois sympathique et malicieux. Sympathique parce qu'il dénote un commun intérêt pour la modernité et qu'il fait suite à une année de correspondance suivie ; malicieux parce que Borduas opte confusément à cette époque[37] et clairement par la suite en faveur de l'abstraction lyrique contre l'abstraction géométrique qu'avait présentée Hertel.

Un travail de palimpseste consistait ici à décoller les couches superposées du texte ; il permet de voir apparaître une à une certaines des idées maîtresses de Borduas. Dans les variantes du premier état de texte, *Au printemps dernier*, par exemple, on trouve un passage où est exprimée la notion de « révision des comptes » en des termes qui anticipent sur le *Refus global*. Cette échappée revient sous de multiples formes, notamment dans les états de texte suivants :

> [...] Nous savons que de grands poètes sont morts inconnus, que de grands savants furent persécutés, que de grands artistes connurent le ridicule toute leur vie. Nous savons que la *révision des comptes* est commencée, qu'elle continuera, alors pourquoi attendre ? Nous savons que tout être humain devrait se remettre à cette tâche immensément humaine de refaire ce qui a été corrompu ou faussé pour continuer ce qui est resté sain.
>
> L'avenir de la civilisation compte sur l'effort de chacun. L'art fut toujours *le miroir fidèle* de toute civilisation ; lorsqu'il est décadent,

36. Voir Guylaine Massoutre, « Universalité et diversité dans l'œuvre de François Hertel » (thèse soutenue en Sorbonne en février 1984, 320 f.). On retrouve dans la bibliothèque de Borduas l'exemplaire d'*Amérique française*, novembre 1942, où parut le « Plaidoyer » de Hertel.

37. Le résumé qui clôt la conférence se termine lui-même par ces exclamations à propos de Paul Klee : « Merveilleuse géométrie chargée de la plus divine matière sensible, toute émotive, tout mystère, toute vie. Les possibilités illimitées du surréalisme étaient indiquées ».

> la civilisation est décadente, lorsqu'il est renaissant, jeune et fort, la civilisation est renaissante, jeune et forte. Les deux civilisations s'affrontent dans chaque pays. De laquelle serez-vous ?[38]

Les deux acceptions de « comptes » et « compte » et la notion d'art reflet qui est effleurée sont peut-être un peu floues, mais l'invitation à la rupture ne l'est pas. Elle l'est encore moins dans ces passages de *Ce destin fatalement s'accomplira* et *Des mille manières de goûter une œuvre d'art* :

> Il faut tout refaire, il faut tout recommencer dans tous les domaines. Qui en aura le courage, qui en aura la force ? [...] Ce destin fatalement s'accomplira. Les héros se multiplieront[39].
>
> [...] En exprimant les formes du monde invisible, ils occasionnèrent la rupture totale [...].
>
> Elle était à prévoir, cette rupture[40].

Cette notion de rupture renvoie directement à la conférence de Couturier lors du vernissage du Salon des Indépendants, mais elle est associée ici par Borduas à un mouvement relativement nouveau auquel il adhère désormais : le surréalisme. Il évoque en effet, dans une variante de *Ce destin, fatalement, s'accomplira*, un thème important du surréalisme : « André Breton dit 'La Beauté sera convulsive ou elle ne sera point[41] ». Il cite ainsi de mémoire la dernière phrase de *Nadja* : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas[42] ». Borduas a pu lire, d'ailleurs, dans *Minotaure* (ou même dans *l'Amour fou* qui le reprend), un article dans lequel Breton est revenu sur le sujet : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas[43] ».

Il est intéressant que Borduas ait manifesté par cette variante sa connaissance de *Nadja* – il citera plus tard *Arcane 17* et le thème de la femme-enfant[44] – mais il est plus intéressant encore qu'il ait biffé cette référence et accentué au contraire ce

---

38. Voir p. 559-560 ; voir aussi 397.

39. Voir p. 207.

40. Voir p. 231-232 ; voir aussi 426 et 465.

41. Voir p. 189.

42. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928.

43. *Id.*, « La beauté sera convulsive », *Minotaure*, vol. 2, nº 5, 1934, p. 16 ; repris dans *l'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937 (1968), p. 7-21.

44. Voir Paul-Émile Borduas, lettre à Claude Gauvreau, 25 septembre 1954, dans *Liberté*, vol. 4, nº 22, avril 1962, p. 236-237.

qu'il considère comme le point le plus avancé du surréalisme, l'automatisme pictural :

> [...] Aidées par des découvertes d'ordre psychologique retentissantes, les disciplines de l'art entrevirent un immense champ d'expérimentation, de victoires possibles : celui du subconscient ; des voies nouvelles s'ébauchèrent ; des styles très différents en furent *la conséquence.* Les uns cherchèrent le mystère dans la suggestion provoquée par l'association d'éléments imprévus, étranges, déconcertants dans le tableau, pour intensifier l'impression par un rendu poussant l'illusion, la crédibilité au maximum. L'on rechercha aussi dans la voie indiquée par Léonard de Vinci à ses élèves.
>
> Salvador Dali domina, expérimenta ces possibilités.
>
> D'autres cherchèrent dans la décalcomanie, dans mille expériences, forçant le hasard.
>
> D'autres dans l'écriture automatique d'abord, dans *la peinture automatique* ensuite, *où nous en sommes rendus*[45].

La distinction entre le surréalisme et ses pratiques de même que la considération de l'automatisme en peinture comme fine pointe du mouvement sont déjà clairement annoncées. L'expression « où nous en sommes rendus » – avec l'accord du pluriel – laisse par ailleurs entendre que Borduas n'est déjà plus seul à faire l'expérience de cette forme d'art.

Quant à l'expression « conséquence », elle reviendra souvent chez Borduas, notamment dans *Projections libérantes,* et c'est en son nom qu'il rejettera l'« intention ». Elle désignera alors le produit de l'acte non préconçu : « la conséquence est plus importante que le but[46] ». Cette question affleure déjà dans une des variantes, mais Borduas en est encore aux buts et aux fins plutôt qu'à la conséquence :

> L'on prend pour fins les buts qu'elles proposent, lorsque ces buts à atteindre ne sont que des étapes vers l'absolu[47].

---

45. Voir p. 203-204. Nous soulignons.

46. Voir p. 447. Voir aussi ces textes de Claude Gauvreau : « La révolution de *l'art,* comme toutes les révolutions d'ailleurs, n'est pas un but en soi ; la révolution est une conséquence, certes inéluctable, mais elle n'est pas plus qu'un effet. // Le but de l'activité artistique, comme de toutes les démarches conséquentes d'ailleurs est d'extérioriser, de concrétiser le *désir* » (« Dix-sept lettres à un fantôme », 30 décembre 1949, p. 2, inédit ; fonds privé ; copies aux archives de l'UQAM, fonds Borduas). « Mettez en pratique l'excellente découverte de Borduas, à savoir que 'la conséquence est plus importante que le but' » (*ibid.,* 13 janvier 1950, p. 17).

47. Variante de *Ce destin, fatalement, s'accomplira,* p. 190.

> Graduellement, nous approchons du but proposé [...] de demi-victoire en demi-victoire, l'impossible devient graduellement possible[48].

On peut souligner d'autres parentés de l'article *Manières de goûter une œuvre d'art* et ses variantes avec les textes subséquents. Sur la pédagogie, par exemple, où il est question entre autres de « rousseauisme » (on commence peut-être à le taxer de « rousseauisme » à propos, sans doute, de son utilisation de la méthode de Quénioux[49]). Sur l'art, où l'on retrouve des formules semblables à celle qu'il met entre guillemets dans *Projections libérantes* : « L'art, source intarissable qui coule sans entraves de l'homme[50] ». Qu'on rapproche cette formule ci-dessus d'un autre état de texte : « J'avais à seize ans rêvé d'un art généreux, spontané, comme une source intarissable qui serait sortie de mon être, d'un art sans limites, d'un art infini[51]. »

Qu'en est-il de la question de l'abstraction dont Borduas parle si peu ici, alors que Hertel venait de lui faire un sort si enviable[52] ? Il est clair que Borduas a des objections de principe

---

48. Variante de *Manières de goûter une œuvre d'art*, p. 563.

49. Voir p. 59 et 417.

50. Voir p. 413.

51. Voir p. 597. Aussi cette autre variante : « L'art naît du désir de vivre davantage, du désir de connaître l'inconnu, du désir d'exprimer l'inexprimé. // L'art naît de la vie. Il en épouse toutes les formes, toutes les nécessités. Il en subit la *loi totale*. Il en a les limites. // L'art est un message involontaire de beauté gratuite de l'homme à ses frères. À ce titre, il sollicite votre connaissance, votre amour, votre contemplation. L'art est le fait humain par excellence. Problèmes d'ordre historique, psychologique, philosophique. Chacune de ces questions est une *question globale* » (p. 590-591 ; nous soulignons).

52. « Être abstrait, c'est être universel. [...] Nous entendons ici par abstraction l'effort personnel pour projeter au-dehors un singulier né de l'esprit et qui ne rend ses comptes qu'à l'esprit particulier qui l'a fait naître. [...] // Qu'est-ce que l'art ? C'est la création d'un être beau ? Or, dans le concept de création, qui est la notion essentielle de l'art, il n'est nullement question *d'imiter la nature. Créer* s'oppose à imiter. [...] // Dans les arts du dessin, c'est la géométrie qui a ouvert les voies nouvelles. // Dans les arts rythmiques, ce fut le symbole. Y a-t-il abîme si profond entre ces deux tendances ? La géométrie est symbolique et Euclide, sans le savoir, fut un grand poète [...]. // Il est temps de plaider rigoureusement. // Un art abstrait est un art qui ne cherche pas à préciser les rapports, qui ne songe pas à représenter [...]. // Pourquoi s'offusquer si la peinture de Pellan au lieu de se répartir sur des hommes, sur des animaux ou sur des objets concrets, s'en vient parer de couleurs des formes géométriques ? // Le concret est le domaine d'observation de tous. L'abstrait est le champ de création de quelques-uns » (François Hertel, « Plaidoyer en faveur de l'art abstrait », *Amérique française*, vol. 2, novembre 1942, p. 8, 10, 12 et 14).

aux conclusions de Hertel ; à son avis, ce dernier ne fait pas les distinctions qui s'imposent.

En réalité, ce que Hertel désigne par abstraction, Borduas, qui a déjà décrit l'automatisme pictural comme la fine pointe du surréalisme et s'y adonne dans l'expérience des gouaches, ne peut que le refuser : « Nous avons aimé la beauté abstraite, sans en aimer la beauté sensible. Quand sans la beauté sensible, il ne saurait y avoir de réelle beauté abstraite[53]. »

Comme nous l'avons dit, il ne s'agit pas d'un rejet de l'abstraction comme telle. Au contraire, Borduas vient tout juste d'intituler *Abstraction verte* une toile de 1941[54].

Les Automatistes distingueront avec le temps entre abstraction géométrique et abstraction baroque ou lyrique, comme en témoigne une interview de Borduas par Gilles Hénault, en 1947 :

> G.H. [...] A-t-on raison de dire que vous faites de la peinture abstraite ? [...]
>
> P.-É.B. Je connais certains critiques européens qui qualifieraient ma peinture d'« abstraction baroque ». Ils peuvent justifier cette appellation : abstraction parce que non figurative et baroque en opposition au classicisme.

---

53. Voir p. 232. L'argument est donc bien différent de celui de Jean-Paul Lemieux qui écrit en 1938 : « Mentionnons [...] l'art abstrait, dégénérescence du cubisme, combinaison de la couleur pour la couleur et de la forme pour la forme, sans préoccupation du sujet traité » (Jean-Paul Lemieux, « Aperçu sur la peinture contemporaine », *le Jour*, 18 juin 1938, p. 2). Argument différent aussi de celui de Couturier publié en 1941 (et renié par lui dans la réédition de 1945) : « l'art cubiste, comme tel, l'art non représentatif est lui aussi, en dépit d'authentiques valeurs, essentiellement irreligieux : si l'art religieux se caractérise par sa référence au monde surnaturel, comment cet art qui ne se réfère même pas au monde naturel, qui garde en soi-même toutes ses raisons de joie, qui referme sur soi toute sa portée et tout son sens, pourrait-il être religieux ? » (Marie-Alain Couturier, *Art et catholicisme*, 1941, p. 71). Sur l'ensemble du sujet, voir François-Marc Gagnon, « Le sens du mot *abstrait* dans la critique d'art des années quarante au Québec », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *l'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 113-138.

54. François-Marc Gagnon dit regretter que Maurice Gagnon et lui aient titré d'*Abstraction* une série d'œuvres qui, du vivant de Borduas, étaient pour la plupart désignées plus justement par des titres « baroques » comme *la Machine à coudre* ou *Combat de Maldoror et de l'aigle* (François-Marc Gagnon, « Borduas et le problème de l'abstraction », *Protée*, vol. 15, nº 1, hiver 1987, p. 147 et 153, n. 3 et 4).

> J'aimerais cependant à la place d'abstraction un mot plus conforme à la nature de la peinture non figurative[55].

À Paris, en 1956, Borduas reviendra encore sur la question, à propos de son attitude à New York, contestée par Claude Gauvreau :

> [...] À ce moment là, à la suite de longues discussions de la « Table ronde », le terme d'automatisme avait été remplacé par celui *d'Abstraction baroque.* Désir, sans doute, d'indiquer le besoin de conscience qui succéda à l'automatisme mécanique. [...]
>
> Ici Mathieu et ses amis emploient le terme d'*Abstraction lyrique,* plus joli[56].

Ce sont donc les questions fondamentales du groupe automatiste qui sont en gestation dans les états de texte de la conférence et de l'article.

La version finale de la conférence et de l'article se termine par un résumé qui insiste sur les quatre grands tableaux ou planches que constitue l'histoire de l'art. La connaissance de l'histoire de l'art a tellement progressé de nos jours que l'intérêt des « planches » présentées par Borduas ne peut guère résider dans les quelques informations générales qu'elles rapportent. Ce n'était d'ailleurs pas son intention : « Nous ne porterons pas une attention particulière à chaque planche, disait-il, mais nous en observerons la transformation[57] ». Il a même tenté la formule « transformation graduelle[58] », si proche de l'incipit du texte de 1947 où d'aucuns reconnaissent les sources immédiates de *Refus global.*

Les premières publications de Borduas nous font voir une pensée en formation, en ébullition même puisqu'elles s'ouvrent dans la polémique. D'une autonomie encore relative où on reconnaît un rôle à Couturier ou à Hertel, elle réagit vite à certains aspects de l'influence reçue et s'affermit au fur et à mesure

55. Gilles Hénault, « Un Canadien français – un grand peintre – Paul-Émile Borduas », *Combat,* vol. 1, nº 10, 1er février 1947, p. 1.

56. Lettre à Claude Gauvreau, Paris, 22 décembre 1956 ; *Liberté,* nº 22, avril 1962, p. 239-240.

57. Variante de *Manières de goûter une œuvre d'art,* d'après le texte de la conférence (III), p. 212.

58. Variante de *Manières de goûter une œuvre d'art,* p. 212, d'après le texte II ; voir aussi p. 271-274.

que progressent les gouaches et se rédige la conférence de 1942. Au fur et à mesure surtout que Borduas explicite cette pensée dans son enseignement, dans une relation maître/disciple que *Fusain* révèle déjà bien.

Cette transformation, ces ruptures même, mènent Borduas au surréalisme en général (comme en fait foi le titre de l'exposition des gouaches) et à l'« automatisme pictural » en particulier, dont *Refus global* sera le couronnement. Borduas répugne au début à considérer l'automatisme surrationnel comme abstraction, mais il le fera par la suite, quand il y verra plus clair[59]. La conférence et l'article se font discrets sur ce point et les éloges du surréalisme et même de l'automatisme sont en partie radiés de la version finale. Pure prudence, sans doute, la « rupture totale[60] » ne devant être rendue publique que plus tard[61].

A.-G. B.

---

59. Claude Gauvreau, sur ce point, sera particulièrement rigide : « Les automatistes ont été et demeurent des créateurs authentiques [...]. Les Plasticiens ne sont pas des créateurs, ce ne sont que des innovateurs locaux [...]. En 1933 encore, Mondrian lui-même parlait de 'représentation figurative plus abstraite'. Il est évident que l'art dit abstrait, héritier immédiat du cubisme, est la dernière étape *figurative* pensable. À partir du surréalisme, l'accent est définitivement placé sur l'exploration du monde intérieur de l'homme. Le déplacement d'accent est capital : le surréalisme va strictement au-delà du figuratif, même s'il conserve une imagerie d'ordre onirique. L'Automatisme, lui, est de caractère transfiguratif concret ; il se situe au-delà du surréalisme. [...] insinuer que l'automatisme n'a été qu'une forme imitative du surréalisme porterait à faux » (Claude Gauvreau, « Paul Gladu, tartuffe falsificateur », *Situations*, vol. 3, n° 1, janvier-février 1961, p. 38-39).

Borduas sera moins catégorique (d'où une contestation de Gauvreau) ; la découverte de l'abstraction baroque ou lyrique le conduira à une mise en question des résultats obtenus en 1942 : « Les gouaches de 1942, que nous croyions surréalistes, n'étaient que cubistes » (voir p. 531). Il faut dire que Louis Aragon, sur ce point, est formel : les surréalistes se considéraient au début comme cubistes (voir *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968, p. 43). Lire là-dessus Fernande Saint-Martin : « Borduas avouait combien le contact avec ces mondes picturaux radicalement différents que constituaient les œuvres américaines lui avaient fait prendre conscience de la dépendance de toute son œuvre antérieure de la perspective cubiste. Et il reconnaissait que la peinture expressionniste abstraite américaine posait une structure spatiale beaucoup plus dynamique, une désintégration de la perspective, une brisure avec l'espace cubiste que l'automatisme canadien n'avait pas su réaliser » (Fernande Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural*, p. 137-138).

60. Variante de *Manières de goûter une œuvre d'art*, p. 231.

61. Ce qui n'empêche pas Borduas de suivre l'actualité artistique, y compris le théâtre, comme en témoigne l'allusion (p. 584, 589 et 593) à une pièce de

Inventaire des états de textes

Fusain

I : Manuscrit autographe, 1 feuillet, provenant du dossier *T.* 265-C.

II : Manuscrit autographe, 1 feuillet, provenant du dossier *T.* 265-B.

III : « Fusain », *Amérique française*, vol. 2, nº 3, novembre 1942, p. 32. Texte de base.

Au printemps dernier

I : Manuscrit autographe. Sans titre. Non signé, non daté. Quatre feuillets numérotés 1-3, 2-3 (les deux derniers feuillets, non numérotés, portent chacun la mention « renvoi »). Le feuillet qui porte le numéro 2-3, provenant du dossier *T.* 256-D2, a été annexé au manuscrit, en page 1 (*T.* 256-D).

II : Manuscrit autographe. Sans titre. Non signé, non daté. Un feuillet (*T.* 256-D3).

III : Manuscrit autographe. Sans titre. Non signé, non daté. Dix feuillets numérotés 1-5 (foliation irrégulière). Un feuillet, provenant du dossier *T.* 256-D6, a été annexé au manuscrit. Ce dernier comporte de multiples ratures, ajouts, renvois, renvois aux renvois, etc. qui rendent sa description complexe (*T.* 256-D). Texte de base.

Ce destin, fatalement, s'accomplira

Manuscrit autographe. Sans titre. Non signé, non daté. 25 pages sur 19 feuillets numérotés 1-19. Le manuscrit comporte de nombreuses retouches à l'encre (*T.* 256-D2).

Manières de goûter une œuvre d'art

I : Manuscrit autographe. Sans titre. Non signé, non daté. 17 feuillets numérotés 1-12. Trois feuillets provenant de *T.* 256-D7 ont été annexés à la p. 6 ; un autre feuillet, provenant de *T.* 256-D2 a été annexé à la p. 7 ; un dernier feuillet, provenant de *T.* 256-D9 a été annexé à la p. 12. Le manuscrit, fortement retouché, comporte de nombreux ajouts et ratures (*T.* 256-C).

II : Manuscrit autographe. Sans titre. Non signé, non daté. 28 feuillets numérotés 1-23. Cinq pages dont le folio a été raturé ont été retranscrites et renumérotées 3, 10 et 20 (*T.* 256-B).

Jean Desprez [Laurette Larocque-Auger], *les Amants de Mayerling*, créée par la Comédie de Montréal, au Monument national, le 12 mars 1942.

III : Dactylographie. « Des mille manières de... ». Non signé, non daté. 25 feuillets numérotés 1-25. La dactylographie présente de nombreuses retouches à l'encre et à la mine (*T.* 256-A).

IV : Dactylographie. « Des mille manières de... ». Non signé, non daté. 20 feuillets numérotés 1-20. Le manuscrit comporte quelques retouches à l'encre noire (fonds privé). Texte de base.

V : « Manières de goûter une œuvre d'art », *Amérique française*, vol. 2, nº 4, janvier 1943, p. 31-44.



Jacques de Tonnancour, *Fusain*, 1942.

FUSAIN

[32] Jacques G. de Tonnancour[1], servi par un sens critique aigu, par une curiosité d'esprit remarquable – à quinze ans, n'est-il pas un fervent naturaliste – sut très tôt laisser tomber les sottes formules, les faux préceptes.

Doué d'une ardente imagination, d'une maturité d'esprit peu commune, à vingt ans, il découvre, il admire Morrice[2]. Cette conquête lui ouvre largement la voie vers la grandeur dépouillée de l'art contemporain.

D'un côté de l'Océan, Matisse, Bonnard, Maillol, Cézanne, Picasso, Degas, lui révèlent les qualités fondamentales, la

VARIANTES I : manuscrit, 1 f. (*T.* 265-C) ; II : manuscrit, 1 f., (*T.* 265-B) ; III : « Fusain », *Amérique française*, vol. 2, nº 3, novembre 1942, p. 32, texte de base.

2 I,II Jacques de 3 I l'par *sa* curiosité I *A* esprit *remarquable* à I à *quatorze* ans n'est I *A* ans *n'est-il pas un* fervent 6 I d'une imagination II *A* d'une *ardente* imagination I imagination *vive*, d'une II imagination [*R vive AR ard*], d'une 7 I Morrice. // Cette 8 I grandeur [*R sans ombrage A dépouillée*] de 9 I contemporain. [*R Du seul art contemporain existant, ne sommes-nous pas ici entre artistes ?*)] // *De l'autre* côté 10 I,II de l'*océan*, Matisse I *R* Maillol, *Degas*, Cézanne I,II Cézanne, *Gauguin*, Degas 11 II Degas lui I révèlent la II l'révèlent les <illisible> fondamentales

1. Jacques de Tonnancour (Montréal, 3 janvier 1917), est entré à l'École des beaux-arts en 1937 après des études au collège Jean-de-Brébeuf ; il avait songé à se spécialiser en entomologie. Après avoir quitté prématurément – et violemment – l'École en 1940, il se fait remarquer par des articles de critique où il se range d'emblée parmi les modernes. Il effectue plusieurs voyages au Brésil (le premier à Rio de Janeiro en 1945-46) et réinsère par ce biais dans ses toiles des signes inspirés de ses goûts pour les sciences naturelles. Il a enseigné de 1954 à 1984 à l'École des beaux-arts et à l'Université du Québec à Montréal.

2. James Wilson Morrice (Montréal, 1865 – Tunis, 1924) est l'un des premiers peintres modernes du Québec. Après des études de droit à Toronto, il s'oriente vers la peinture et s'inscrit à l'Académie Julian de Paris, en 1890. Il subit diverses influences, dont celle des impressionnistes Bonnard et Vuillard jusqu'à ce que, vers 1909, il fasse la connaissance de Matisse et découvre le fauvisme.

beauté permanente de l'objet d'art. De l'autre, Roberts[3], Pellan[4] le soutiennent, l'encouragent, le guident, peut-être à leur insu.

La puissance qui l'habite retrouve graduellement l'équilibre dans l'harmonie des forces sensibles et des forces intellectuelles.

Poussé par son démon intérieur, il s'engage à son tour, de plus en plus, vers la généreuse, l'exigeante recherche de l'absolu. Il sait maintenant, par sa spontanéité, par sa sensibilité particulière, nous introduire au paradis bien gardé de la beauté plastique. Ce fusain[5] vous y convie.

Jacques G. de Tonnancour était déjà une force critique[6] avec laquelle il fallait compter. Il sera désormais un peintre qu'on ne saurait oublier.

PAUL-ÉMILE BORDUAS

---

12 I beauté [*R* <illisible> *A permanente*] de l'*œuvre* d'art. [*R De toute œuvre d'art*]. *Au pays* Roberts II d'art. // De l'autre Roberts 13 I,II Pellan, le 15 I La [*R profonde harmonique A puissance*] qui I,II l'habite, retrouve I retrouve [*R l' A son*] équilibre I l'équilibre *entre les* forces *A* dans *l'harmonie* des forces sensibles, *et* des 18 I intérieur il I engage *résolument* à son tour vers 19 I l'absolu. // *Dans ces conditions l'être entier, s'exprime.* // Il II absolu. // Il 20 I *A* sensibilité *particulière,* nous 22 I plastique. // Ce I convie. *Beauté, amour, contemplation. // Silence, recueillement. // Beauté déroutante quelquefois, en se cachant sous* [*R l'apparence A la*] *poignante* [*A apparence*] *de la laideur. // Mais beauté non moins vivante, non moins réelle. // Beauté complète.* // Jacques 23 I,II Jacques de I critique, avec 24 I *A* compter. *Une carrière d'un peintre qu'on ne saurait oublier commence pour lui.*

---

3. Goodridge Roberts (La Barbade, 1904 – Montréal, 1974) vécut en Angleterre de 1909 à 1918 ; il a étudié à l'École des beaux-arts de Montréal de 1924 à 1926 – soit en même temps que Borduas – et à la *Art Student League* de New York avec John Sloan, de 1927 à 1929. Il a enseigné les arts en Ontario de 1931 à 1936 (Ottawa et Toronto) puis à l'École des beaux-arts de Montréal de 1941 à 1952. Après un stage d'études en France (1953-55), il a enseigné à l'Université du Nouveau-Brunswick.

4. A consulter : Germain Lefebvre, *Pellan,* Montréal, Édition de l'Homme, 1973.

5. Voir *supra,* p. 164.

6. Articles de Jacques de Tonnancour où il est question de Borduas avant la publication de *Fusain* : « L'Exposition de la Contemporary Arts Society », *le Quartier latin,* 6 décembre 1940, p. 5 ; « Pour un art canadien », *ibid,* 25 avril 1941, p. 9 ; (avec Simone Aubry), « À propos de l'enseignement des beaux-arts », *le Canada,* 30 mai 1941, p. 2 ; « Lettre à Borduas », *la Nouvelle Relève,* août 1942, p. 609-613.

[AU PRINTEMPS DERNIER]

[1]Au printemps dernier[1], j'étais à cent lieues de penser, en parlant à la maison avec quelques dames de votre société, qu'un peu plus tard l'une d'elles me demanderait, au téléphone, de bien vouloir venir vous rencontrer. J'en fus surpris, inquiet, un peu affolé. Pourquoi me demander pareille histoire ? L'art de peindre n'est-il pas l'art muet par excellence ? J'étais sollicité par un impérieux désir de refus[2].

Petit à petit, mon trouble se calma, bercé par l'adresse pernicieuse de mon aimable interlocutrice invisible. J'acceptai même sans trop savoir comment. Vous aurez à subir, j'ai peur, cette faiblesse d'un jour où une chose insensée parut me devenir naturellement si facile. C'était d'ailleurs pour beaucoup plus tard. Un été magnifique s'ouvrait dans mon avenir immédiat.

VARIANTES I : manuscrit, 4 f. (*T.* 256-D) ; II : manuscrit, 1 f., (*T.* 256-D3) ; III : manuscrit, 10 f., texte de base (*T.* 256-D).

1 I DERNIER <Les lignes 1-11 (*Au* [...] *comment.*) n'apparaissent pas en I.> <Les lignes 1-94 (*Au* [...] *ainsi* ?) n'apparaissent pas en II.> <Voir Appendice III, p. 557.> 2 III *A* dernier, *j'étais à cent lieues de penser,* en 3 III *l'*maison *à* quelques III *R* société, *j'étais à cent lieues de penser* qu'un 6 III *R* demander *cette conférence* ? *Instinctivement je sentais mon impuissance.* excellence III *A* demander *pareille histoire* ? *L'art de peindre n'est-il pas* [*R un A l'*] *art muet par* excellence ? 10 III *A* mon *aimable* interlocutrice III invisible. [*R Je* <illisible> *A J'acceptai même*] sans 11 III *R* comment, *me laisser illusionner sur mes possibilités au point* [*A d'accepter*] *de lui dire oui madame, j'irai.* Vous I j'ai *bien* peur, *ma* faiblesse 12 I où *l'impossible* [*R sembla presque A parut devenir naturellement*] facile 14 I tard <Voir Appendice III, p. 557.>

1. Peut-être à l'occasion de l'exposition des gouaches. Voir Chronologie, avril 1942.

2. Formule type de Borduas, même si elle a ici une portée plus restreinte que d'ordinaire.

J'aurais tout le temps de me préparer, c'est ce que je crus faire en partant à la conquête du beau dans la nature. La campagne m'attendait, et ses mille leçons incomparables. Allégé des fardeaux citadins, je me laissai pénétrer de lumière... Cuisant lentement sous les radieux soleils d'été, j'espérais être à point pour novembre. Dans mon ravissement, je confondis tout, jusqu'à préférer cette lumière-là aux lumières intellectuelles de partout. Les champs, les bois, la rivière, la montagne, aux peintures, aux livres, à la musique de tout le monde. De dépravation en dépravation, je me laissai aller si loin que je préférai même la contemplation de la beauté objective de toute chose à la beauté abstraite[3], à la beauté idéale.

Dans cet oubli extrême, les beaux jours et les moins beaux passèrent, sans que je doutasse un seul instant de ma méthode de travail.

Quand, tout à coup, par un dimanche après-midi de la fin de septembre, quelqu'un frappa à ma porte et s'inquiéta le plus gentiment du monde du titre de cette conférence.

Tumulte intérieur. Encore une fois j'étais pris au dépourvu. [2]Je doutai à ce moment précis de l'efficacité de la lumière solaire. Elle me faisait entièrement défaut. Je demandai et obtins obligeamment un délai ; les idées me revinrent. J'en soumis quelques-unes au hasard. L'on choisit « Des mille manières de

---

15 III faire. [*R Sachant que cette conférence porterait sur l'esthétique, je partis à la conquête du beau et A en partant à la conquête*] du beau 16 III *R* nature *en sachant encore que* La campagne 19 III soleils [*R de l'A d'*] été 20 III tout [*R au point de A jusqu'à*] préférer 21 III intellectuelles [*R courantes A de partout*]. Les 24 III aller [*R même A si loin que*] je III *R* préférai *le travail des muscles à celui de l'esprit.* de III *A* préférai *même* [*R tout autre chose*] *la contemplation* de 25 III *R* chose, *de tout être* à III *l'* à *sa* beauté abstraite, à *sa* beauté 26 I idéale. // *Les* beaux 28 I *R* passèrent *aussi* sans <Nous retenons la leçon de I contre III qui donne, « passèrent, sans douter un seul instant ».> 29 I de *préparation.* Quand 31 I et *me demande* [*A gentiment AR à brûle-pourpoint AR tout bonnement*] *le* titre III et [*R me demande A s'inquiète*] le 32 I conférence. Tumulte III *R* conférence *du dix novembre.* // Tumulte 33 I *R* intérieur *intense, j'étais* encore I *A* fois. *J'étais* pris 34 I *A* doutai *à ce moment précis* de I de *ma* [*R préparation A méthode de travail*]. *Mille suggestions me vinrent à l'esprit.* J'en soumis <Les lignes 35-36 (*Elle* [...] *revinrent.*) manquent en I.> 35 III *l'* me *fit* entièrement III *A* demandai *et obtint obligeamment* un 37 I quelques-unes *et* l'on

---

3. Peut-être la première apparition du mot « abstrait » dans un texte de Borduas, mais il peignit *Abstraction verte* l'année précédente, après l'exposition des Indépendants et avant celle de Joliette (voir p. 160).

goûter une œuvre d'art... ». C'était alléchant, en permettant tous les espoirs. C'était d'autant plus imprudent.

Enfin, tant pis, le sort en est jeté. Je dois accepter l'entière responsabilité, tous les risques[4].

Risque de perdre votre sympathie, risque de perdre l'amitié de quelques bons amis en leur succédant si mal ici[5]. Risque d'avoir à subir les foudres des philosophes[6] en mettant les pieds dans leurs plates-bandes, risque du sourire ironique de tous les bons critiques [7].

Enfin, tant pis, le sort en est jeté.

Je dois, comme l'enfant encore maladroit qui se fourre partout, sans savoir s'il s'en sortira, commencer et souhaiter que, comme lui, je m'en sorte par miracle.

Parler des mille manières de goûter une œuvre d'art est avant tout parler d'art. Parler d'art est difficile, toujours ; vous en parler l'est encore davantage.

---

38 I C'était *assez* alléchant, *cela permettait* tous 39 I C'était [*R donc très A d'autant plus*] imprudent 40 I Enfin, le sort I *R* jeté, *et comme je ne suis pas le seul responsable, je demanderais que tous ceux qui furent du complot.* Risque I *A* jeté, *et je dois accepter toutes les responsabilités, tous les risques.* Risque 43 I *A* quelques *bons* amis I *R* amis *qui bien mieux que moi auraient fait cette conférence* [*AR causerie*]. Risque d'avoir 44 I philosophes [*R en piétinant A en mettant les pieds dans*] leurs 45 I *R* plates-bandes *j'ai bien peur,* risque 46 I *A* critiques. // *Enfin,* tant pis, *nous avons déjà dit* que le sort 47 I sort en [*V est S étant*] *jeté, je* dois I *A* jeté. // *Je dois,* comme 49 I *R* sortira *je dois* commencer I commmencer *en faisant le souhait que* comme 50 III comme [*AR pour*] *eux* [*R un miracle A je m'en sorte par miracle*]. // Parler 51 I *R* mille *et une* manières 52 I *R* tout *de* parler I d'art. *Et* parler 53 I *R* davantage. *Je vous dirai pourquoi* [*AR tout à l'heure*]. //

4. Formule qui se retrouve presque telle quelle dans *Refus global* (voir p. 343).

5. Il y avait eu auparavant, selon les archives de la Société, en 1933-34, deux conférences de Jean-Marie Gauvreau, dont « L'art de reconnaître les styles », le 30 janvier 1934 ; en 1936, « Le renouveau dans la peinture canadienne-française » par Maurice Gagnon ; en 1941-42, « Essai d'explication de la peinture moderne » par le Dr Paul Dumas ; en 1942-43, « Regards sur l'art en Nouvelle France », par Jules Bazin.

6. Allusion à quelques théoriciens écoutés à Montréal, notamment Marie-Alain Couturier, François Hertel et Jacques Maritain.

7. Charles Doyon, Maurice Gagnon et Jacques de Tonnancour sont parmi les critiques respectés par Borduas ; leur accueil de sa contribution aux Indépendants en 1941 et de son exposition de gouaches en 1942 l'avait profondément touché.

Parler d'art est difficile, toujours, parce que toute question nous ramène sans cesse au centre de son mystère où tous les problèmes se posent : de la vie, de la beauté, de la poésie, des disciplines intellectuelles[8], des techniques. Comment résoudre l'un de ces problèmes sans comprendre tous les autres ?

Vous en parler l'est davantage.

Vous ne possédez à son sujet que des notions d'ordre secondaire[9], beautés d'emprunt, d'ordre moral, historique, naturel, anecdotique, etc., etc. Et plus ces notions sont étendues, et plus le voile qui vous cache sa véritable beauté est opaque. Plus ce voile est opaque, plus il a d'attrait pour vous. Ce serait une profanation que d'y toucher pour retrouver en dessous le mystère pur et simple de la seule beauté réelle objective de l'œuvre d'art.

Je m'excuse, c'est une certitude pénible à exprimer que celle de votre totale ignorance de l'objet d'art. Totale ignorance, insoupçonnée par vous-mêmes. [3]Votre connaissance étant extérieure à l'objet, sans le savoir vous portez de continuels faux jugements. Bien heureux encore, quand ces jugements viennent de vous. Dans la majeure partie des cas, ce sont des préjugés. Notions apprises sommairement ou pas vérifiées.

Et l'on empoisonne candidement l'esprit vivant des enfants, l'esprit sain des enfants, par toute cette mort que sont les faux jugements, les notions arbitraires, tous les préjugés.

---

55 I *l'* centre *du* mystère I *A* centre de *son* mystère I *R* mystère *de la* [*A vie*] *beauté qu'il possède* [*A contre*] où 56 I *A* posent : *de la vie, de la beauté,* de 57 I intellectuelles [*R d'où découlent les styles, de la technique. Pour bien résoudre l'une de ces questions, il faudrait les résoudre toutes* [*R les autres*] <Les lignes 57-58 (*Comment* [...] *autres* ?) n'apparaissent pas en I.> 59 I davantage <Voir Appendice III, p. 558.> 62 III *A* etc., *etc.* Et 69 III ignorance, [*R ignorée A insoupçonnée*] par 70 III *R* vous-mêmes. *Vous vous croyez avertie en connaissant le voile, donc en mesure de juger.* Votre 71 III extérieure à [*R l'art et l'ignorant A l'objet sans le savoir*], vous 75 III *A* candidement *l'esprit vivant des enfants,* l'esprit 76 III *R* toute *ces* faux III *A* toute *cette mort* [*R des*] *que sont les* faux 77 III jugements [*R de toutes*] [*l' ces*] notions III *R* arbitraires, *de* tous III *l'* tous *ces* préjugés

---

8. Mot défini dans les *Propos rapportés* par Maurice Gagnon en mai 1942 (p. 640).

9. Formule sévère (agression au « vous ») qui est atténuée par la suite (p. 598-599) avec l'insertion du « je » : «*j'*ai vécu [...] les fausses notions de chacun ». Entre les deux, Borduas parlera de lui-même à la troisième personne (p. 178). À la fin il écrit : « nous » (p. 208).

Il faudrait ouvrir toutes grandes les fenêtres, aérer vigoureusement, désintoxiquer[10] votre connaissance. Remettre de l'ordre, remettre tout en question et retourner à la possibilité humaine, généralement perdue depuis longtemps, de la contemplation de la beauté sensible[11], seule véritable source de la contemplation de toute beauté abstraite. Ne l'oublions plus.

Qui veut se débarrasser de ce mal ? Qui veut renaître à la beauté intrinsèque de tout objet sensible, qui veut renaître à la vie de l'esprit ? Qui le veut ? Le moment est propice.

[4]Il fut un temps dans l'histoire[12] du monde où tout était inconnu. Mystérieux, Poétique et Beau. Où tout était pur et frais, généreux et spontané. Un temps où la sensibilité était neuve.

Ce temps-là se situe quelque part dans l'idéal. Les âmes généreuses en ont une soif ardente. En ce temps-là, toute œuvre de fabrication humaine était une œuvre d'art.

Depuis, il n'en est plus ainsi. Cependant, le mystère, la poésie, la beauté subsistent partout. Pourquoi n'en est-il plus ainsi ? Il est encore à notre époque un moment dans la vie de tout homme où il possède un étonnant pouvoir d'œuvre d'art.

Malheureusement, c'est l'âge de la première enfance. L'âge où la constance lui fait défaut, où la force lui manque d'entreprendre de longs travaux. L'âge où nous lui versons généreuse-

---

80 III *A* ordre, *remettre tout en question* et 85 III *A* beauté *intrinsèque de tout objet* sensible 89 III *R* sensibilité *du monde* était 94 III *AR* subsistent *encore* partout II ainsi ? <Voir Appendice III, p. 560.> 96 III art, <Le passage qui suit a été raturé en III.> [*R si*] *vous* [*A n'avez qu'à*] *lui en procurer les moyens. Si cet étonnant pouvoir ne transforme pas le cadre de notre vie, c'est qu*'[*R il A on le*] *lui* [*R est*] *interdit et pour cause. Il commencerait par tout démolir, pour reconstruire selon sa propre loi. Cet âge est celui de l'enfance, préservé de nos préjugés, de notre savoir-faire. Pourquoi* [*R possède-t-il ce pouvoir A qu'on lui enseigne très tôt et c'est fini*] // Depuis <Fin du passage raturé en III.> III art. <Ajout en III des lignes 97-102 : *Malheureusement* [...] *nous.* Le renvoi est signalé dans le texte par le signe « + ».> // Depuis

10. Expression tirée directement de la *Réponse des Indépendants à Maillard* (voir p. 556).

11. Le rapport beauté sensible / beauté abstraite sera primordial chez Borduas, qui ne remplacera cette dialectique que plus tard, quand il découvrira la possibilité de scinder la notion d'abstraction en abstraction géométrique et abstraction lyrique.

12. Seuls le deuxième état du texte et la version finale comporteront un développement historique réel.

ment le poison de notre savoir académique[13]. Il serait plus sage de le soutenir dans sa faiblesse, de le comprendre, de l'étudier, plus sage et plus profitable pour lui et pour nous.

Depuis le berceau de la race humaine à nos jours, une suite ininterrompue d'êtres, que l'on nomme les artistes, ont su conserver ou retrouver, en dépit de tous les obstacles, le secret d'une perpétuelle jeunesse dans leurs œuvres. Ils construisirent les chefs-d'œuvre de tous les temps. Pourquoi ?

Quels sont les secrets de la vie ? Quels sont les secrets de l'art ? Quels sont les secrets de la beauté, de la poésie qu'ils possèdent ?

Mystère, me direz-vous, oui, mais où se trouve ce mystère ? Croyez-vous sincèrement qu'il se trouve dans les différents aspects naturels qu'emprunta longtemps l'œuvre d'art ? Croyez-vous qu'il réside dans l'illusion plus ou moins fidèle aux objets choisis comme modèles ? Croyez-vous qu'il réside dans le choix plus ou moins heureux des différentes beautés extérieures et que si ces beautés étaient remplacées par des laideurs, son mystère, sa beauté intégrale ne sauraient exister ? Croyez-vous qu'il se trouve dans le reflet, qu'il nous communique, de la pensée idéale de l'artiste ? Le croyez-vous ? Ne croyez-vous pas au contraire que toutes ces choses ont leur beauté propre en dehors de lui, dans leur réalité (objet, idée, être), où seules elles peuvent provoquer la contemplation ?

---

105 III *A* retrouver, *en dépit de tous les obstacles* le 109 III possèdent ? <Voir Appendice III, p. 560.> 111 III *R* trouve *ailleurs qu'à* dans 112 III aspects qu'[*AR emprunta fatalement A naturels*] qu'emprunta [*A longtemps*] l'œuvre 113 III d'art ? <Le passage qui suit a été raturé en III.> *Est-ce que ces différents aspects n'auraient pas leur propre mystère dans la réalité, non dans l'illusion ? Si vous le croyez encore, c'est que vous ne m'avez pas compris. // Alors en dessous des mille apparences, il faudra retrouver la réalité objective. Croyez-moi, c'est urgent, tout le mal vient de là. Ou bien bannissez à jamais toute préoccupation d'art, de votre vie pour retourner à la vie purement végétative qui au moins est rigoureuse.* // Toute <Fin du texte raturé en III.> III <Ajout des lignes 113-128 (*Croyez-vous* [...] *rigoureuse.*) au texte lui-même en ajout (voir ligne 113). Le renvoi est signalé dans le texte par le signe « + ».> 116 III *R* heureux *que l'artiste fait* des 117 III *R* que *sans* ces III *A* que *si* ces beautés *étaient remplacées par des laideurs,* son mystère, *sa beauté intégrale* ne 119 III *A* pensée *idéale* de 120 III *A* pas *au contraire* que 122 III *A* réalité (*objet, idée, être*) où 123 III *R* contemplation. // *Ne croyez-vous pas que* [*A pour que*] *la beauté* [*A soit réelle, elle doit résider dans*] [*R ne peut avoir que l'objet, l'idée ou l'être, non dans leur illusion.*]

13. Comparer aux formules du manifeste des Indépendants.

Si vous répondez non, vous ne m'avez pas compris. Il faut retourner à la réalité[14]. Croyez-moi, c'est urgent ; tout le mal vient de là. Y retourner, ou bannir à tout jamais toute préoccupation supérieure et ne vivre que de la vie animale qui au moins est rigoureuse.

Toute cette violence s'adresse à l'avenir, non au présent que je comprends, que j'explique. J'ai vécu moi-même avec ardeur les préjugés qui sont vôtres, vos fausses notions. Longtemps, j'ignorai où résidait le mystère particulier, la beauté particulière de l'œuvre d'art. Après de longues années d'études, très choyé, très guidé dans le mauvais sens, Renoir[15], un beau jour, me révéla la beauté plastique.

Ce fut un moment inoubliable. Toutes les qualités secondaires du tableau se mirent au pas de la seule qualité invisible, mais essentielle, infiniment agissante. Bienheureuse expérience qui me révéla la beauté universelle. Ce n'est que par la contemplation d'une beauté particulière que l'on peut connaître l'essentiel de toutes les beautés. Moment inoubliable.

Je disais donc que je comprends, que j'explique le présent. Je l'explique ainsi. Une longue discipline intellectuelle, cou-

124 III *R* vous *ne m'entendez pas sur cette question, c'est que* vous III *A* vous *répondez non,* vous 130 III *R* même <illisible> *généreusement* les III *A* même *avec ardeur* les 132 III *l'* résidait *son* mystère III *A* particulière *de l'œuvre d'art.* Après 133 III *A* études, *très choyé, très guidé* dans 135 III plastique <Le texte qui suit a été raturé en III.> *et par elle toute la beauté de l'art, [A la beauté de l'univers. Ce fut un] moment inoubliable que cette révélation. Et par elle aussi [A la révélation de] toute la beauté de l'univers m'apparut la beauté universelle et l'on ne connaît vraiment rien [R à l'œuvre A de toute] beauté, si l'on en a jamais contemplé une seule de tout son être. Toute beauté [R particulière] est objective (particulière).* <Fin du passage raturé en III.> 136 III *R* inoubliable *que la contemplation [AR pour contempler de tout mon être] cette beauté divine [AR plastique].* Toutes 137 III *l'* se *mettant* au III <Ajout des lignes 137-141 (*mirent* [...] *inoubliable*) au texte lui-même en ajout (voir ligne 113). Le renvoi est signalé dans le texte par le signe « + 1 ».> III pas de la <Le passage qui suit a été raturé en III.> *beauté substantielle [A qualité] essentielle. [R qualité A Celle-là* <illisible> *n'était pas nuisible, mais infiniment agissante. Cette bienheureuse expérience [A qui] me révéla [R le monde A la beauté particulière de l'art], la raison de son existence, l'essentiel de toutes ses beautés, moment à tout jamais inoubliable. //* Je

14. Le rapport du surréalisme au réalisme n'échappe pas à Borduas. La sur-réalité ne repose pas sur une négation de la réalité mais sur la conviction que le réel n'est jamais épuisé par les perceptions immédiates.

15. Voir p. 155 et 410. La découverte se fit lors du voyage de 1929-1930 à Paris.

vrant quelquefois cinquante siècles et répétée plusieurs fois dans l'histoire, nous avait habitués, non à la contemplation objective, mais à la recherche des multiples illusions de la beauté que l'art sut toujours nous offrir.

Et parmi celles-ci, particulièrement celle de la beauté naturelle que nous aimions, que nous connaissions bien, que nous pouvions facilement égaler, juger dans son rendu. Dans toutes les œuvres modernes, elle fait complètement défaut. Comment n'aurions-nous pas été révoltés ?

Que s'est-il passé pour que notre manière de goûter une œuvre d'art, de bonne qu'elle semblait [5]être, devienne tout à coup si mauvaise ? Sans doute vous avez jugé l'art en défaut. La multitude était de votre avis[16], c'était rassurant, mais pour encore plus de tranquillité, vous avez pensé : « Ca ne durera pas. » Mais voilà, il a duré, il a survécu à votre perspicacité, à votre jugement. Il est encore et toujours de plus en plus fort, agissant, débordant. Tout ce que la vie a de plus sain, de plus pur, « s'endigue » vers lui. Il est irrésistible. Alors, vous êtes inquiètes et vous demandez : «Qui donc m'a joué ce vilain tour ? »

Ici, j'ouvre une parenthèse : (l'on a aussi qualifié cet art, que vous méconnaissez, au moins quelques-unes d'entre vous, d'être une farce comique. Les farces peuvent être tout ce que l'on voudra, colossales, de mauvais goût, méchantes, cyniques, même pour celui qui en est l'objet, mais non pour leur auteur. Toute une génération d'artistes héroïques, toute une génération d'artistes et leurs familles, ont renoncé à la fortune ou aux

146 III *R* illusions *de l'art, de ses reflets, d'autres beautés de tout ordre.* III *A* illusions *de beauté que l'art sut toujours nous offrir.* 147 III offrir. <Ajout des lignes 148-152 (*Et* [...] *révoltés*) en III. Le renvoi est signalé dans le texte par le signe « +2 ».> 154 III *A* devienne *tout à coup* si 155 III *A* doute *vous aviez* jugé III *V* doute *jugiez*-[R *vous* l'art *fait A en*] défaut 156 III *A* avis, *c'était rassurant,* mais pour *encore* plus 157 III vous [*R vous êtes dit A avez pensé*] : « Ca 158 III *A* voilà, *il a duré,* il a survécu *à votre perspicacité,* à 159 III *A* plus *fort,* agissant 161 III irrésistible. [*R Et A Alors*], vous III vous [*R dites que se passe-t-il donc ? A êtes inquiètes et vous demandez :*] Qui 162 III *A* Qui *donc* m'a joué ce *vilain* tour 164 III *AR* vous *méconnaissez,* de III vous, [*R de A d'être une*] farce 165 III *V* farce *colossale.* Les 166 III *A* cyniques, *même pour celui qui en est l'objet,* mais 167 III *AR* non *pas* pour

16. Marie-Alain Couturier avait parlé de ce rapport de la société aux œuvres lors de la conférence d'ouverture de l'exposition des Indépendants. Voir p. 147.

honneurs, ou même à la plus modeste aisance, pour vivre dans la réprobation générale, dans le sarcasme, dans la misère noire plutôt que de trahir leur mission de beauté, de rigueur, de pureté. Jamais farces n'eurent la force d'imposer de semblables sacrifices à leurs auteurs.)

Ne vous demandez plus qui vous a joué ce vilain tour. Seuls vous êtes responsables, dans la mesure où l'on est responsable du jugement du milieu où l'on vit.

Le reste est dans l'ordre. Nous allons voir.

Depuis le début de l'art égyptien à son apogée à la fin du nouvel empire, quarante siècles d'art se succèdent dans une évolution extrêmement lente. Nous en étudierons la marche.

Mais avant, retournons, si vous le voulez bien, à cette époque lointaine dont je vous parlais tout à l'heure. Pas si lointaine cependant, car elle ne sera plus du domaine de l'idéal celle-là. Elle a bel et bien existé. Je veux parler de la création de la première œuvre d'art. Ne sachant rien des circonstances, j'imagine celle-ci.

Une famille habite l'une des grottes de la montagne. Par un jour d'orage, l'un de ses membres, plus doué, plus sensible que ses frères, soit à l'harmonie du mouvement rythmique qu'il contemple, soit à l'âpre beauté des cris sauvages qui l'environnent, soit à la beauté propre des formes de toutes choses, possédé par le désir impérissable qu'a la vie de rendre témoignage de la vie, possédé du démon de la connaissance, pour la plus grande pos-

---

170 III *R* vivre dans *le tourment, dans* la 171 III *R* noire *même* plutôt 172 III *R* mission de [*AR la*] *régénération de la* beauté 177 III *R* du *milieu au* jugement 178 III *R* ordre. *L'intransigeance de la nécessité de vivre pour l'esprit et pour l'art.* Nous 185 III existé. <Le passage qui suit a été raturé en III.> *(Je veux vous parler de l'âge des cavernes pour y situer* [*R premièrement A arbitrairement*] *la création de la première œuvre d'art. Je dis arbitrairement* [*R car je veux*] *je veux* [*R vous parler AR que nous imaginions la création*] *de la première œuvre d'art.* <Fin du texte raturé en III.> <Ajout des lignes 185-187 (*Je* [...] *celle-ci*) en III.> 188 III montagne. <Le passage qui suit a été raturé en III.> *Par un jour de* [*R pluie A d'orage*], *l'un de ses membres* [*R plus doué*], *plus sensible que ses frères à l'harmonie, à la beauté de la forme, possédé comme eux du démon de la plus parfaite connaissance,* [*R de la plus complète*] *pour la possession de la joie intégrale déjà, devient à l'émerveillement de son entourage l'auteur d'une sculpture.* <Fin du passage raturé en III.> III <Ajout des lignes 188-197 (*Par* [...] *l'art*). Le renvoi est signalé dans le texte par le signe »+« .> 191 III *R* à *la beauté propre* l'âpre 192 III *R* choses *plus doué qu'eux, mais possédé comme eux du démon* possédé III possédé [R *du A par le*] désir

session, créa spontanément, dans l'allégresse, à l'émerveillement de ses frères, la danse, la musique, la sculpture. L'œuvre d'art était née. Et avec elle, la beauté de l'art.

La joie dut être immense, plus grande encore que lorsqu'ils découvrirent la première fleur. La joie dut être immense, car une beauté nouvelle leur [6]était révélée. La joie dut être immense, car cette beauté, comme toutes les beautés de la terre, était parfaite dans son essence, intransigeante et pure. Comme toute beauté universelle, elle était particulière, inimitable. Cette beauté possédait, de l'univers, la matière, de son auteur, l'esprit et la sensibilité, la générosité et la spontanéité.

La pensée harmonieusement humaine de comprendre par tout son être, sensible et intelligent, le mystère[17] de toute chose.

La générosité, par l'oubli de soi, et la spontanéité, par l'élan même de sa générosité.

Beauté de l'art, beauté sœur de l'homme, née de l'artiste, la plus près de nous de toutes les beautés de la terre.

Cette œuvre d'art possédait, de l'univers, la matière indiscutable, mais empruntait en plus un aspect encore rudimentaire de la nature.

---

195 III *A* allégresse, *à l'émerveillement de ses frères,* la 200 III *R* révélée. *La beauté plastique de l'art. Ce fut une émotion si forte, que dans leur ignorance ils en eurent peur. Cela sembla un objet magique ; ils le crurent et l'adorèrent, il devint sacré. // Des siècles de bonheur* [*A pour les fidèles*] *s'écoulent ainsi. De bonheur pour les fidèles mais de tourment pour l'artiste. Car dès la première œuvre, qu'il avait désirée parfaite, qu'il exécuta avec tant de joie, une fois terminée, il fut déçu. Elle était infiniment en dessous de tout ce qu'il avait imaginé qu'elle serait. Il n'eut alors qu'un désir, en faire une deuxième qui elle serait parfaite et ainsi de suite. Son tourment ne saurait cesser.* La 201 III *R* terre, *de l'univers,* était 202 III *A* parfaite *dans son essence,* intransigeante III pure. [*R Cette A Comme toute*] beauté [*A universelle*], elle 203 III était [*R une beauté AR une qualité*] particulière 204 III *R* univers *sensible,* la 207 III être, [*R charnel*] [*AV sensibilité AS sensible*] et [*R spirituel*] [*AV' intelligence AS intelligent*], le

17. Mot qui revient pour la neuvième fois dans cet état de texte ; il apparaîtra presque aussi souvent (huit fois) dans le suivant mais deux fois seulement dans la version finale – où il est même raturé sur les manuscrits – sans doute parce que Borduas aura été ébranlé par ses lectures – attestées – du *Minotaure* : « Le mystère recherché pour lui-même, introduit volontairement – à toute force – dans l'art comme dans la vie, non seulement ne saurait être que d'un prix dérisoire mais encore apparaît comme l'aveu d'une faiblesse, d'une défaillance » (André Breton, « Le merveilleux contre le mystère », *Minotaure,* 2e série, nº 9, octobre 1936, p. 31).

Dans sa perfection substantielle, dans sa gaucherie manuelle, elle leur apparut comme un objet magique[18]. Ils crurent tous au sortilège, ils l'adorèrent. Et il en fut ainsi longtemps.

Des siècles de bonheur plastique s'écoulent pour les fidèles, des siècles de douleurs pour l'artiste. Il avait cru à la joie totale en fabriquant sa première œuvre. Sitôt terminée, il la jugea, infiniment en dessous de ce qu'il avait imaginé. Il n'eut qu'un désir : recommencer et faire mieux, toujours et ainsi de suite jusqu'à la fin des siècles.

Avec la loi immuable de la beauté substantielle de l'art, naquit aussi, de ce désir inéluctable de l'esprit humain du perfectionnement perpétuel, dès la première œuvre, la discipline intellectuelle.

Et plus rien ne saurait changer cela, tant que la matière sera matière et que l'homme sera humain.



226 III désir [*R essentiellement vital A inéluctable de l'esprit humain*] du

18. Autre mot, important pour les Automatistes comme pour les surréalistes, qui aura droit à une définition dans *Commentaires sur des mots courants* : « Imprévisible transformation apportée par le désir-passion » (voir p. 307).

[CE DESTIN, FATALEMENT, S'ACCOMPLIRA]

[1-A] Je vous dois, pour commencer, quelques explications. Autrement, le pourquoi de ma présence ici vous échapperait. Peut-être vous diriez-vous que l'art de peindre étant un art muet, se taire eût été plus sage.

Certes, j'étais, je reste de votre avis. Pour dévier de la bonne voie, il ne fallut pas moins qu'une visite à l'atelier de quelques-unes de ces dames. Des questions se posèrent, j'y répondis de mon mieux, m'engageant ainsi, sans retour, dans la défense de mes convictions.

Lorsque plus tard, l'une d'elles me demanda au téléphone de venir vous rencontrer, j'eus beau lui exprimer mon inquiétude, mes difficultés, la cause du silence était déjà perdue. J'acceptai.

Je dois également vous avertir d'autre chose. Je chargerai à fond, malgré moi, tout le monde et vous en particulier, c'est entendu, des fautes, des erreurs, des négligences possibles et impossibles. Mais me connaissant mieux que je connais tout autre, c'est au jeune homme que je fus que je penserai[1]. Lui aussi apprit, connut, appliqua les fausses notions, les faux préceptes, les préjugés de tous.

Et comme vous, j'ai perfectionné, cultivé, complété ce bagage inutile, nuisible, de sorte qu'à un moment ou l'autre [1-B]dans la vie, nous fûmes à cent lieues de la vérité essentielle

VARIANTES : manuscrit autographe, 19 f., texte de base (*T.* 256-D2).
3 *R* Autrement *comment comprendre* le 4 vous, l'art 23 sorte qu'un

1. Formule plus nuancée que dans *Au printemps dernier* (voir p. 170).

de l'œuvre d'art. Vers laquelle je serais si heureux de vous emmener.

Une conférence s'y prête mal cependant.

Des conversations entrecoupées de longs silences seraient plus vivantes, plus propices.

Ici, je ne saurais bien faire que la deuxième partie de ce programme[2] ... Avec raison, vous ne seriez pas contentes.

Je désire une grande clarté ; si je ne l'obtiens pas, j'aurai une excuse.

Parler d'art est difficile. Un mystère central l'habite. Toute question nous ramène sans cesse à ce mystère. Il s'insinue partout. C'est le mystère de la vie, de la beauté.

Deux amis finissent par s'entendre. Je souhaite présomptueusement qu'il en soit ainsi tout à l'heure.

Il serait plus conforme aux usages de vous parler de choses impersonnelles. Je l'oublierai souvent, non par orgueil, mais par modestie.

[2]L'œuvre d'art, certes, a sa nature particulière, comme tout objet, tout être, toute chose, vérité première oubliée, confondue.

Lorsque nous parlons d'art, nous avons l'impression de revivre le onzième chapitre de la *Genèse* où, à la suite de la construction de la tour de Babel, il est dit : – « Allons ! descendons, et là confondons leur langage afin qu'ils n'entendent plus la lan-

---

32 si [*R ça A je*] ne [*R l'est A l'obtiens*] pas 41 modestie. <Le passage qui suit a été raturé.> *Mon ignorance est infinie.* [*R les préjugés.*] [*AR il faudrait les détruire et* <illisible> *les détruire* <illisible>] [*R Vous donneriez à cause d'eux un sens différent aux mots que je pourrais employer AR emploierais*] [*R Nous ne parlerons pas la même langue. Il me faudrait tout définir. Alors ? me direz-vous. Je comprends et je partage votre inquiétude. Il m'est*] [*AR cependant*] *impossible de continuer, déjà sans vous donner au moins quelques définitions qui d'ailleurs, n'en seront peut-être pas.* [*AR Alors R Mon langage deviendra abstrait, et je l'aurais aimé sensible. L'abstrait est l'un des maux de notre époque les s* <phrase interrompue> *sans la force de refaire*] [*AR en grande partie*] *sa vie intellectuelle.* [*AR //*] [*R Qui le veut, le moment est propice.*] Un 42 L'œuvre [Ajout des lignes 42-72 : *L'œuvre* [...] *propice.*] *A* d'art, *certes,* a 43 vérité [*R essentielle A première*] oubliée 45 *R* revivre *ce passage confusion qui succéda de la bible* le 46 *R* où *il est dit* à la 47 *R* Babel : *Allons* il est

2. Trait d'humour plutôt exceptionnel dans les textes de Borduas.

gue les uns des autres. Et l'Éternel les dispersa loin de là sur la face de toute la terre. »

Quelle Babel nous valut pareille malédiction ? Ne serait-elle pas formée de toutes les briques de nos préjugés, de nos fausses notions, conséquence désastreuse de notre orgueil ? Nous avons cru un moment posséder la connaissance philosophique absolue en oubliant que l'essentiel de la vie philosophique n'est pas dans la possession de la connaissance, mais dans la recherche continuelle de cette possession.

La vie physique, plus modeste dans ses proportions, procède cependant de la même nécessité ; tous les êtres évoluent sans arrêt vers un terme à atteindre. Le terme atteint, c'est la mort inéluctable. Par accident, lorsque l'arrêt dans l'évolution se produit avant le terme, c'est l'empoisonnement, c'est la mort aussi, inévitable. Comment avoir pu croire si longtemps qu'il en fût autrement de la vie de l'esprit ?

Certes, l'esprit n'a pas les mêmes limites que la vie physique. Il tend vers l'absolu et l'absolu fuit sans cesse. La vérité essentielle de la vie est donc cette recherche continuelle.

Il faudrait réviser tous nos concepts. Qui en aura le courage ?

L'art peut être pour nous l'occasion d'un renouvellement total de votre vie intellectuelle et sensible. Pourquoi n'en pas profiter ? Le temps est propice.

[3]Un puissant intérêt vous anime. Depuis des semaines, des mois, des années peut-être, une profonde inquiétude vous ga-

---

52 briques [*R que AR sont ces A de nos*] préjugés préjugés, [*R des A de nos*] fausses 53 notions, [*R que notre A conséquence désastreuse de notre*] orgueil *R* orgueil *a* [*V figé S accumulé*] *au cours du temps.* Nous 54 *R* la *vie de* philosophie *absolue et nous en avons* [*AR orgueil présomptueux A en*] oubliant *A* la *connaissance* [*V philosophie S philosophique*] *absolue en* [*V oublié S oubliant*] que 55 la [*R vie intellectuelle n'est pas de savoir mais de chercher*] [A *vie*] philosophique 56 pas [*R de connaître A dans la possession de la connaissance*], mais *R* mais *de chercher toujours plus loin, toujours plus haut. //* La *A* mais *dans la recherche continuelle de cette possession. //* La 61 *R* l'arrêt *se produit d'un* dans 62 *R* c'est *aussi* la *A* mort *aussi,* inévitable 64 *V* fût <illisible> de 66 *A* essentielle *de la vie* est 68 *R* concepts. *Le temps est propice. //* [A *Qui en aura le courage ?*] [*AR le temps est*] *//* L'art 70 *A* nous *l'occasion d'un* renouvellement *R* renouvellement *de la vie intellectuelle* total 71 *A* total *de votre vie intellectuelle et sensible.* Pourquoi

gne de plus en plus, accumulée par la multitude d'œuvres d'art réputées, des chefs-d'œuvre qui vous échappent, vous déplaisent, vous blessent ou vous font horreur. Vous sentez qu'un monde neuf et puissant, irrésistible se crée sans vous. Comment rester indifférent ? Il faudrait encore plus de force pour y résister qu'il n'en faut pour abandonner, pendant qu'il en est temps, le voile épais de vos préjugés, de vos fausses notions qui vous font tant de mal.

Quelques-unes d'entre vous doutent déjà de certaines convictions d'hier et vous interrogez dans le trouble l'ère nouvelle qui s'avance dans l'horrible brouhaha de la tragédie universelle, tragédie dont nous souffrons de tout notre être[3]. Une époque héroïque est commencée pour plusieurs. Elle s'étendra à tous. Pourquoi ne pas en être dès maintenant ?

Nous savons que tous ceux et tout ce qui a réussi en ce siècle et demi passé n'étaient pas nécessairement ce qu'il y avait de meilleur. Nous savons que de grands poètes sont morts inconnus[4], que de grands savants furent persécutés[5], que de grands artistes connurent le ridicule toute leur vie. Nous savons que la révision des comptes est commencée[6], qu'elle continuera. Alors, pourquoi attendre ? Nous savons que tout être humain devrait se remettre à cette tâche immensément humaine de refaire ce qui a été corrompu ou faussé pour continuer ce qui est resté sain.

---

75 *R* plus, *inquiétude* accumulée 77 *A* blessent *ou* vous *R* horreur, *vous scandalisent.* Vous 79 *l'* résister *que d'*abandonner [*S qu'il A n'en faut pour AR vous*] abandonner 80 *A* temps, *le voile épais* de 81 *A* préjugés, *de vos fausses* notions qui *vous* font 82 *R* mal *à l'intelligence. //* Quelques-unes 85 *A* universelle, *tragédie* dont 87 *R* plusieurs [*AR déjà*] *d'entre les hommes.* Elle

---

3. La querelle des Indépendants, qui occupa les journaux pendant deux mois, s'estompait comme un filigrane au travers des nouvelles de la guerre en général et de Vichy en particulier.

4. Lautréamont, entre autres, que Borduas vient de découvrir. Un numéro double du *Minotaure* lui avait été consacré. Voir Curt Muller, « Documents inédits sur le comte de Lautréamont », *Minotaure,* 3e série, nº 12-13, mai 1939, p. 75-86 ; Henri Heine, « Maldoror et la belle dame », *ibid.*, p. 87-88 ; voir aussi *infra,* p. 583 et 596.

5. C'est le temps où Brecht fit jouer *Galilée* aux États-Unis.

6. Expression qui se retrouve presque telle quelle comme intertitre dans *Refus global* (voir p. 234 et 344).

L'avenir de la civilisation compte sur l'effort de chacun. L'art fut toujours le miroir fidèle de toute civilisation ; lorsqu'il est décadent, la civilisation est décadente ; lorsqu'il est renaissant, jeune et fort, la civilisation est renaissante, jeune et forte. Les deux civilisations s'affrontent dans chaque pays. De laquelle serez-vous ?

[4]Cela dépendra en grande partie de votre manière à venir de goûter une œuvre d'art.

Des mille manières existantes, une seule est absolue. La contemplation de sa beauté substantielle.

Toutes les autres sont relatives, douteuses, franchement mauvaises, quelques-unes sont infâmes.

Comment arriver à cette bienheureuse manière contemplative ? Par autant de chemins, peut-être, qu'il y a d'êtres humains.

Beaucoup commencèrent par aimer dans l'art ce qu'il y avait de plus mauvais. Leur goût évolua lentement, et sans cesse, vers une plus grande pureté, jusqu'à la contemplation de la beauté objective.

Sans cette beauté, l'art n'a plus de raison d'être.

La vie ne serait plus concevable sans cette possibilité de la contemplation.

Quel est donc l'objet si bien, si généralement ignoré aujourd'hui, de cette beauté ? Quelle est la condition humaine requise pour sa contemplation ?

Nous voici rendus au lieu où « l'Éternel les dispersa loin de là, sur la face de toute la terre »[7]. La fausse littérature d'art, les fausses critiques, tous les à-côtés, toutes les niaiseries, toutes les turpitudes du soi-disant objet d'art exécutèrent en nous la sen-

---

103 *A* deux *civilisations* s'affrontent 104 serez-vous ? // <Ajout des lignes 105-106 : *Cela* [...] *d'art.*> 107 manières [*R de goûter une œuvre d'art A existantes*], une 110 infâmes. <Un trait sépare ici le texte.> // Comment 119 serait *non* plus 124 Nous *voilà* rendus rendus [A *au lieu*] [R *de la confusion des langues*] [*AR dispersion*] [*A où*] [*R Et*] l'Éternel 125 *R* d'art, *qui en furent la conséquence,* exécutèrent

7. Citation de la *Genèse* (ch. XI, v. 8) sur Babel. Voir p. 209.

tence divine. L'exécution fut si complète qu'il est désormais presque impossible de s'entendre. Un voile opaque fut tissé de toutes les beautés illusoires, de toutes les qualités relatives des chefs-d'œuvre passés.

Voile opaque qui nous cacha si bien le mystère de la réelle beauté que nous finîmes par en ignorer jusqu'à sa présence.

Ce voile, nous l'avons aimé, nous l'avons choyé, nous l'avons défendu au point que quiconque osa y porter la main était un profanateur. Comment en eût-il été autrement ? Ce voile était magnifique, richement orné. Depuis des années et des années, nous le surchargions de toutes nos fausses perles, de nos fausses fleurs, de tout ce clinquant sentimental. Nous n'avions que lui, l'unique.

Il remplissait bien des devoirs, ceux de nous instruire, de remplacer le chef-d'œuvre éloigné, et si par bonheur nous nous en approchions, il était le guide chargé de nous distraire. Il nous aidait aussi indirectement à nous faire orner les copies qu'on pouvait avoir, à nous les faire contempler. Il était indispensable. Comment en eût-il été autrement ? Il fallut cependant que quelqu'un osât la profanation, il fallut le détruire puisqu'il nous cachait la beauté essentielle. Puisqu'il nous cachait la vie. Puisqu'il nous distrayait là où il aurait fallu le calme, le silence, le recueillement, puisqu'il nous interdisait le contact avec l'œuvre, qui seule aurait pu nous livrer le secret.

Il y eut des pleurs, des tourments.

Un monde ancien mourait, un nouveau renaissait.

---

128 *R* divine. *Et l'Éternel les dispersa loin de là sur la* [*R surf*] *face de toute la terre.* <Le passage qui précède a été reporté en 124-125.> // *Elle finit par si bien confondre* L'exécution *A* divine. *L'exécution fut si complète* qu'il *A* est *désormais* presque 129 entendre. [*R Elle tisse un voile opaque A Un voile opaque fut tissé*] de 133 *l'* jusqu'à *la* présence présence <Voir Appendice III, p. 561.> 134 aimé <Ajout des lignes 134-152 : *nous l'avons* [...] *tourments.* Le renvoi est marqué par le signe « + », placé en appel du mot « aimé ».> 140 *R* l'unique, *le bien-aimé.* [*R Comment le confronter* ?] *Le moyen nous manquait de le confronter* [*R avec*] Il remplissait *tout son devoir, remplacement des chefs-d'œuvre, aidé que parfois d'une bonne ou mauvaise copie. Et nous étions heureux.* bien des 141 *A* devoirs, *ceux* de 146 autrement ? // [*R Pour com A Il fallut cependant*] que *R* fallut *d'abord le soulever, le déchirer ensuite puisqu'il nous cachait l'essentiel, puisqu'il nous guidait si mal* le détruire 150 *R* le *seul* contact *A* contact *avec l'œuvre, qui seul* aurait 153 renaissait [*R plus AR plus A réaliste*], [*AR plus A pratique AR plus*] rationnel

[5]Un monde nouveau renaissait, réaliste, pratique, rationnel. Il retournait à la source première de toute œuvre d'art, œuvre faite de la matière universelle d'une part, de la sensibilité particulière de l'artiste, d'autre part.

Un monde renaissait à la recherche de l'essentiel.

Pour le rejoindre dans la pureté, un vaste et magnifique pont de pierre vous attend. Celui de la nature.

Celui de la nature dont vous connaissez bien la beauté. Ce n'est que justice. Ayant contribué dans une large mesure à tout confondre, elle se doit de nous aider à retrouver l'ordre éternel de toute chose. Engageons-nous hardiment sur ce chemin. Il nous conduit à la grève où la mer nous appelle. Petit à petit, par la vue, prenons-en possession. Au fur et à mesure, de profondes résonances s'éveillent en nous. Et nous l'aimons et nous la contemplons.

Serait-ce pour les beautés morales qu'elle sait éveiller ? Si oui, ce n'est plus la mer que nous aimons, que nous contemplons. C'est la beauté de la morale.

Serait-ce pour ses souvenirs poétiques ? Fut-elle le prétexte de mille chefs-d'œuvre ? Alors, c'est la beauté de ces souvenirs que nous aimons, que nous contemplons. Encore une fois, la mer s'efface. Si réelles, si pures que soient ses beautés propres, si intense qu'en soient notre amour, notre contemplation, la

---

155 retournait [*R à l'objet propre A à la source première*] de 157 *R* particulière *de l'artisan* de l'artiste part. // <Ajout des lignes 158-160 : *Un monde* [...] *nature.* Le renvoi est marqué dans le texte par le signe « + », placé en appel du mot « part ».> *R* part. // *Un monde plus réaliste, plus pratique, plus rationnel. Pour le rejoindre* [*A dans sa pureté, dans la contemplation d'une mystérieuse et contemplative*] *un* [*A vaste*] *pont* [*R magnifique*] *est* [*R tendu*]. Celui 161 nature [*R que A dont*] vous beauté. [*R Ceci A Ce*] n'est [*AR d'ailleurs*] que 162 justice [*R puisqu'elle a A ayant*] contribué à [*RA tout*] confondre [R *nos notions sur la beauté*] [*AR* <illisible> *de l'art*], elle 163 elle [*A se*] [*V devait S doit*] [*A de*] nous aider à [*R* <illisible>] retrouver *A* éternel *de toute chose.* Engageons-nous 164 ce [*R solide AR sur ce magnifique R pont de pierre. A chemin*]. Il 165 *R* appelle. *Nous avons l'éternité,* [*AR tout le temps*] *nous la contemplons. // Son accueil réveille en nous* de profondes *R* petit *nous* par 166 *R* vue, *nous en* prenons *A* prenons-*en* possession 167 *R* contemplons. // *Pourquoi ? Serait-ce pour* Serait-ce 169 qu'elle [*R fait naître en nous A sait éveiller*] ? Si 172 ses [*R suggestions A souvenirs*] poétiques *R* poétiques, *littéraires* ? Fut-elle 173 *A* de *mille* chefs-d'œuvre *R* chefs-d'œuvre *poétiques, littéraires* ? Alors la [*R poésie littéraire A beauté de ces souvenirs*] que 175 *R* s'efface *en nous.* Si

mer n'est ici qu'un prétexte ; toute autre beauté de la nature aurait pu provoquer les mêmes pensées.

Si nous aimons, si nous contemplons la mer, ne serait-ce pas au contraire pour elle-même ? Pour les qualités qui lui sont particulières ?

Pour son immensité ?

Pour sa mobilité ?

Pour son rythme ?

[6]Pour sa colère ?

Pour son calme ?

Pour ses couleurs ?

Oui, je crois que si nous contemplons la mer, ce ne peut être que pour elle, que pour l'ensemble de ses qualités particulières.

Un pêcheur, un navigateur, un touriste, peut l'aimer ou la haïr pour mille autres raisons. Mais aucun être humain ne peut la contempler pour autre chose que ce qu'elle est.

N'en est-il pas ainsi de toute la nature ? De la terre et du ciel, et de toute chose ? Pourquoi dans l'art en serait-il autrement ?

---

177 mer n'[*R y*] est [*R pour rien A ici qu'un prétexte*] ; toute *RA* beauté *de la nature* aurait 178 *R* provoquer *en nous* les mêmes *pensées* <illisible> pensées 179 *I'* nous *contemplons, si nous aimons* la mer 182 *R* immensité *qui nous libère ?* // Pour 183 *R* mobilité *qui nous bouleverse ?* // Pour 184 *R* rythme *qui nous enchante ?* // Pour 185 *R* colère *qui nous bouleverse, affole ?* // pour 186 *R* calme *qui nous apaise ?* // Pour 187 *R* couleurs *qui nous émeuvent infiniment ?* // Oui 188 nous [*R aimons A contemplons*] la 195 autrement ? <Le passage qui suit a été raturé.> // *Pourquoi dans l'art la beauté* [*A n'*] *aurait-elle* [*A qu'*] *une source illusoire ? Qu'une source accidentelle ? Pourquoi [AR dans l'art] sa beauté propre ne [R serait-elle] reposerait-elle [I' pas S plus] sur un objet [R permanent A réel], comme dans toute chose ? // Pourquoi serait-elle en désaccord avec le reste de l'univers <illisible>. Ce n'est pas possible. Alors quel est cet objet ?* // Je <Ajout des lignes 197-200 : *Pourquoi* [...] *objet ?*. Le renvoi est marqué dans le texte par le signe « + 1 », encerclé et placé en appel de « autrement ? ».>

Pourquoi n'aurait-il pas une beauté propre reposant sur un objet réel ? Pourquoi sa beauté ne serait-elle qu'illusoire, qu'accidentelle ?

Alors, si tel est le cas, quel est cet objet ?

Je vous le disais tout à l'heure. Il est fait de la matière indiscutable : pierre, bois, marbre, fer, bronze, or, toile, matière colorante, papier, fusain, crayons, etc., son, mouvement, etc. où l'homme, poussé par un impérieux besoin de rendre témoignage de la vie, poussé par l'amour de la connaissance toujours plus complète, pour une possession toujours renouvelée, a laissé malgré lui la trace profonde de tout son être sensible et intelligent.

Tel est cet objet, aux qualités immuables. Elles existèrent, complètes, dès les premières œuvres connues. Je pense à la merveilleuse fresque du bison bondissant de la caverne d'Altamira.

Elles existent, complètes, dans l'œuvre de tous les véritables artistes de tous les temps. Elles existent, complètes, dans la *Femme au coq*[8] de Picasso qui vous a peut-être scandalisées.

Elles existeront, complètes, tant que la matière sera ce qu'elle est, et tant que l'homme sera humain.

Oui, mais, me direz-vous, tous les artistes académiques et nous-mêmes ne sommes-nous plus humains ?

---

198 réel ? [*A1R Comme toute chose ?*] [*A2R Comme toute chose une*] Pourquoi *R* accidentelle ? // *Pourquoi n'aurait-il pas comme toute chose, une beauté propre, inchangeable, particulière* ? Alors 201 *R* matière *universelle qu'un être a aimé,* où *il a malgré lui laissé la trace profonde de tout* poussé *A* matière *indiscutable : pierre, bois, marbre, fer, bronze, or, toile, matière colorante, papier, fusain, crayons etc., son, mouvement etc.,* où *l'homme* poussé 205 *A* vie, *poussé* par 206 *V* plus *grande* pour 208 intelligent. // [R *Voilà donc A Tel est*] cet 216 humain <Ajout des lignes 217-227 : *Oui* [...] *perdue.* Le renvoi est marqué dans le texte par le signe « + », placé en appel du mot « humain ».> [*AR Ici un éclaircissement s'impose.*] // [A *Oui*] mais 217 *R* les *faux pein* artistes *A* artistes *académiques* et 218 *R* plus *des* humains

---

8. Toile datée du 15 février 1938 et reproduite dans Jean Leymarie, *Picasso, métamorphose et unité,* Genève, Skira, 1971, p. 108. Henri Laugier (voir *infra,* note 41) possédait une collection de toiles de Picasso (voir Bernard Teyssèdre, « Les Automatistes de Montréal », dans *Borduas et les Automatistes – Montréal 1942-1955,* catalogue, p. 11).

Hardiment, je répondrai : « L'aveugle, resté humain par toutes ses autres facultés, ne l'est cependant plus dès qu'il s'agit de la vue. »

Ainsi, en perdant la faculté de contempler la réelle beauté de l'objet d'art, vous n'êtes plus humain lorsqu'il s'agit de celle que vous ne voyez pas, que vous ne sentez pas, que vous n'entendez pas.

Cette faculté étant humaine, n'est plus entièrement humain qui l'a perdue.

Allons donc parler maintenant de votre préférence exclusive pour certaines écoles, pour certaines périodes.

L'homme cultivé, et resté sain, aime l'art de tous les temps, depuis la dernière véritable œuvre d'art à la première.

Allons donc parler maintenant de mode, et de snobisme, [7]des profiteurs et des farceurs !

Allons donc maintenant craindre d'être dupés.

On vous l'a déjà dit, je le répète, l'homme qui ne peut rien comprendre à la beauté d'un dessin d'enfant, à la beauté de la *Femme au coq* de Picasso, ne saura jamais rien comprendre à la véritable beauté de tous les arts plastiques de tous les temps, de toutes les écoles.

Il en aimera peut-être l'aspect, mais il ne saurait en contempler le mystère[9], mystère fait d'une beauté objective.

---

219 *l'*je *réponds* : « L'aveugle [*R qui*] *reste* humain 220 autres [*R côtés A facultés*] ne 222 contempler [*R la beauté réelle de l'art A la réelle beauté de l'objet d'art*], vous 223 *R* s'agit de *ce sujet, la beauté de* [*AR l'œuvre*] *l'art mort à la vie de l'esprit tout être qui ne comptait dans sa propre connaissance, dans ses propres certitudes, pour qui plus de problèmes se posent. //* Cette faculté 224 que < Ajout des lignes 224-225 : *vous* [...] *pas.* > 226 *A* plus *entièrement* humain 228 *A* préférence *exclusive* pour 239 écoles. < Le passage qui suit a été raturé. > *// Ce [R n'est pas AR peut être] vrai, lorsqu'on dit je connais bien l'art [R ancien AR classique] et je l'aime. //* Il 241 mystère. < Le passage qui suit n'a pas été retenu. > *Et plus il [A n'] en aimera [A que] l'aspect, et plus il lui sera impossible d'en contempler le mystère. // Ce mystère d'une sensibilité vivante, humaine, imprimée dans une matière, sensibilité qui en détermine la forme, se joue de tous les aspects. On lui voit prendre dans l'histoire de la peinture, toute naissante, puisqu'elle ne remonte qu'au douzième siècle, on lui voit, dis-je, les aspects les plus divers, du rêve au rêve en passant par [R l'étude] tous les aspects de la nature. L'exposition de l'an dernier, à la Art Gallery, nous fit passer du rêve de [V Vermeer S Patinir] au rêve d'Odi-*

9. Sur ce mot, voir p. 176, n. 17.

Ce mystère, ce chant se joue de toutes les apparences. Ne l'avons-nous pas vu passer lors de l'exposition des chefs-d'œuvre du printemps dernier [10], de l'apparence du rêve de Patinir, au rêve d'Odilon Redon, par l'aspect réaliste de Vermeer ?

Non, si vous ne goûtez pas le chant, si vous ne goûtez pas la beauté objective de l'art, votre jouissance ne découle plus de l'art, mais de toute autre chose. Comme pour la mer de tout à l'heure.

Comment s'opère dans la matière de l'œuvre d'art, malgré l'artiste, sa sensibilité, sa générosité, sa spontanéité, donc toute la beauté humaine de l'art ? Uniquement par une conséquence de l'harmonie de tout son être dans l'action de tendre vers le paradis entrevu de la connaissance parfaite. Du bonheur complet, de l'amour sans mélange. D'y tendre à la puissance totale de son être, de sa complète humanité. D'y tendre avec toute la force de sa sensibilité, à son intelligence réunie, harmonisée.

[8]Dons de la pureté, dans la rigueur, dans la noblesse.

Pureté, rigueur, noblesse conditionnées par l'ignorance des moyens techniques matériels à prendre pour atteindre cette fin insaisissable.

---

lon Redon, en passant par l'aspect réaliste de Vermeer. < Un trait sépare ici le texte. > Ce mystère *A* Vermeer // *Ce mystère* < en marge au-dessus de « Ce chant » > , ce chant

242 *R* les *objets, pour l'histoire de la peinture, il passe du Verm* lors *A* les *apparences. Ne l'avons-nous pas vu passer* lors 243 *R* chefs-d'œuvre *à la Art Gallery [V au]* printemps *[A dernier] nous faisait passer* du 244 *A* dernier, *de l'apparence* du 247 *V* découle *pas* de 250 *A* dans *la matière de* l'œuvre d'art, *malgré l'artiste,* sa 251 *R* spontanéité *de l'artiste. Puisque je disais tout à l'heure que c'était malgré lui, qu'elle s'imprimait dans la matière.* Uniquement *A* spontanéité, *donc toute la beauté humaine de l'art.* Uniquement 252 *V* par *sa* conséquence *dans* l'harmonie 253 *R* tendre *avec sa puissance totale, avec sa complète humanité,* vers 256 *A* sa *complète* humanité humanité. < Ajout des lignes 256-257 : *D'y tendre* [...] *harmonisée.* Le renvoi est marqué dans le texte par le signe « + », placé en appel du mot « humanité ». > 257 *R* sensibilité, *avec toute la force* à *V* sensibilité *de* son intelligence, [A *réunie*] [R *avec toute la force de*] [V *l'harmonie S harmonisée*] [R *des* < phrase interrompue >] Uniquement harmonisée. [AR *Dons*] [R *Uniquement par une conséquence, A Dons*] de 258 *V* pureté, *de* la rigueur, *de* la noblesse *R* noblesse *de son désir. // Uniquement par une conséquence de l'ignorance* Pureté 260 *A* moyens *techniques matériels* à *R* atteindre, *pour saisir, pour posséder [V ce] désir [S cet] objet* insaisissable *A* atteindre *cette fin* insaisissable

---

10. Exposition tenue à la *Art Gallery* (Toronto) au printemps de 1942.

C'est aussi uniquement dans ces conditions que l'être vit dans la plénitude de ses facultés. Uniquement dans ces conditions que l'être est spontané, généreux, noble et fier, divinement intelligent.

Il lui est alors interdit de ruser, de finasser, de mesquiner. Il y va d'un intérêt extrême. Il y va de sa raison d'être ici bas, qui est de tendre, encore une fois, vers l'infini.

Croyez-vous que nous serions semblables à ce que nous pourrions être, croyez-vous qu'il nous serait possible d'être généreux, spontané, noble, intelligent et fier, si à notre naissance nous connaissions par expérience, dans nos sens et dans notre esprit, l'amour, la mort, la douleur, ou la pauvreté, le bonheur ou la richesse ? Au contraire, ne serions-nous pas méfiants, rusés et mesquins ? C'est cette ignorance de l'avenir qui permet à la vie sa beauté, sa spontanéité.

Ainsi en est-il de la vie de l'art. De sa beauté, de sa spontanéité.

Beauté sœur de la beauté de l'homme, beauté sœur de la beauté de l'univers sensible.

Beauté intermédiaire entre nous et la beauté de la terre.

Mais beauté spécifique, beauté identifiée, beauté particulière comme toutes les beautés de la création.

La force active de l'artiste travaillera la matière de l'objet d'art, comme distraitement ; uniquement possédé de son désir, il n'agira sur cette matière que dans le sens qu'elle lui révélera

---

262 *A* C'est *aussi* uniquement 264 *R* spontané, *donc* généreux 266 *R* interdit *de finasser,* de *A* mesquiner. *Il y va d'un intérêt extrême.* Il 268 *R* infini. // *N'en est-il pas ainsi de [V toute S la] vie, de tout être ?* // Croyez-vous 269 nous [*R sommes A pourrions être*], croyez-vous 271 *V* spontané, *noblement* intelligent 272 *R* expérience, *c'est-à-dire* dans 274 *R* richesse *que sera [AR la vie AR réserve] notre vie ? Je crois qu'[V au]* contraire *A* contraire *ne* serions-*nous pas* méfiants *R* méfiants *et* rusés 275 *R* C'est *ce désir qui fait de* la *A* C'est *cette ignorance de l'avenir qui permet* à 276 *R* beauté, *son intérêt,* sa spontanéité *R* spontanéité. // *Il* en est *ainsi* de *A* spontanéité. // *Ainsi* en est-*il* de 277 *R* beauté *propre,* de 283 *R* création. // *André Breton dit « La Beauté sera convulsive ou elle ne sera point. » [AR Nous pourrions dire] « La Beauté sera [R donc] fatalement convulsive, ou elle ne sera point. »* La force[11] 284 *R* artiste *s'exerçant* travaillera 286 *R* lui *apportera une parcelle,* révélera *A* révélera *une part* [*V de*] secret

11. Voir p. 157, note 42.

une part du secret recherché. Il y aura ainsi harmonie, entre la force active de l'artiste, la force active de la matière. Cette harmonie en créera une nouvelle, celle de l'œuvre d'art.

[9]Comment évolue ce perpétuel désir de l'artiste d'atteindre l'absolu ?

Dans la plus grande rigueur imaginable, celle de la discipline intellectuelle[12].

Discipline indispensable à toute intelligence. Lorsque l'intelligence est saine, la discipline est orientée vers l'insaisissable, vers la fin[13]. Lorsque l'intelligence est faussée, la discipline est orientée vers le saisissable, vers le moyen.

Lorsque l'intelligence est saine, le moyen vient spontanément. Lorsque l'intelligence est faussée, le moyen est calculé consciemment, volontairement, délibérément, il devient la fin.

Elles peuvent être inconsciemment faussées, comme inconsciemment droites. Selon qu'elles sont droites, elles créent à leur tour l'ordre, la pureté, la rigueur, en permettant à la générosité sa spontanéité ; elles vont vers la vie où poussent le désor-

---

290 évolue [*R ce A ce perpétuel*] désir *R* artiste *d'une possession toujours plus complète* ? d'atteindre 293 intellectuelle. <Le passage qui suit a été raturé.> *// Ce désir primordial, cette nécessité vitale de l'esprit, créa les disciplines intellectuelles, aussi anciennes elles-mêmes que la vie.* [*V Cette discipline intellectuelle S Ces disciplines intellectuelles*] [R *en permettant la spontanéité AR permit A2 créèrent*] à [V *son S leur*] *tour l'ordre, la pureté, la rigueur. //* [*V Elle S Elles*] *ne se* [*V choisit S choisissent*] *pas plus que l'on choisit la vie.* [*A Étant supposée par la vie même*] *elle doit être acceptée tout entière, avec celle de chaque être* [*R étant supposée par la vie même*]. *// Je sais qu'ici aussi, tout est faussé.* [*R L'on prend pour fins les buts qu'elles proposent, lorsque ces buts à atteindre ne sont que des étapes vers l'absolu.*] 321 <Ajout des lignes 294-311 : *Discipline* [...] *proposés.* Le renvoi est marqué par le signe « + », placé en appel de « intellectuelle ».> 295 saine, [*AR elle A2 la discipline*] est 296 faussée, [*R elle A la discipline*] est 299 *A* est *calculé* consciemment 300 *R* volontairement *obtenu,* délibérément *obtenu,* il fin. <Ajout à l'addition des lignes 301-311 : *Elles peuvent* [...] *proposés.* Les six dernières lignes sont elles-mêmes reportées en 301-306 (*Elles* [...] *mort*). Le renvoi est marqué par le signe « + », encerclé, et placé en appel du mot « fin ».> 301 faussées, [*R ou A comme*] inconsciemment 302 sont [*R fausses A droites*] [*R ou droites AR fausses*], elles 304 *A* spontanéité ; *elles vont vers la vie* où

---

12. Voir *infra*, p. 640, les propos tenus par Borduas à Maurice Gagnon en mai 1942.

13. Première apparition du rapport fin/moyens/buts/conséquences qui sera très exploité par Borduas. Voir p. 158-159.

dre, l'immoralité, en permettant à l'intérêt son calcul. Elles vont vers la mort.

« Qui veut la fin prend les moyens » n'est sain que dans le sens de « qui veut la fin prend spontanément les moyens ».

Ces disciplines intellectuelles guident consciemment ou inconsciemment tout être pensant dans la vie. Elles lui indiquent les étapes à atteindre, les buts proposés.

Les buts proposés atteints, elles doivent évoluer sous peine de devenir inutiles, empoisonnées, sous peine de mort. Si belles, si pures, si lumineuses, si vivantes fussent-elles durant leur évolution.

Et l'on s'attarde dans l'art officiel, depuis près d'un siècle, à une discipline faussée et l'on se demande de quoi l'on meurt.

Ces disciplines ayant été la cause de bien des malentendus, de faux jugements, de bien des préjugés, la connaissance de ces disciplines étant aussi la principale étape à atteindre vers la manière idéale, vers la manière absolue de goûter une œuvre d'art, vous me permettrez de m'y attarder.

Dans l'art dit moderne, dans le seul art contemporain digne de ce nom, rien n'est changé en regard de la beauté éternelle de tous les arts, sauf un violent et fatal coup de barre dans l'orientation nouvelle de sa discipline.

Ce fut le branle-bas général, la bousculade, les hauts cris, c'était dans l'ordre. Les différentes civilisations des siècles passés nous avaient habitués à rechercher dans l'art certaines illusions de plus en plus parfaites de certains reflets de la beauté naturelle. Une fois ce terme atteint, nous n'avons eu qu'un dé-

---

305 *A* calcul. *Elles vont vers la mort.* // Qui 309 *R* intellectuelles *guident tout être pour* guident 310 *R* être *dans la* pensant 311 *R* proposés *vers l'infini.* // Les 312 atteints [*R la discipline doit A elles doivent*] évoluer 316 attarde [*R en art A dans l'art officiel*], depuis 317 discipline [*R empoisonnée A faussée*] et 324 *A* de *la beauté éternelle de* tous 325 *R* arts *anciens* sauf *l'orientation,* orientation *qui fut fatale,* de [*V la*] discipline *intellectuelle.* // *C'est ce qui nous a* Ce fut *A* sauf *un violent et fatal coup de barre dans* l'orientation *nouvelle* de 327 *R* branle-bas *et la compréhension des longs* siècles *A* branle-bas *général, la bousculade, les hauts cris, c'était dans l'ordre. Les différentes civilisations des* siècles 329 habitués [*R à l'orient A à rechercher*] dans art [*R des A certaines*] illusions 330 *R* parfaites *des beautés* [A *de certains reflets*] de la [*V nature S beauté A naturelle*]. Une 331 désir *s'* endormir <Nous corrigeons.>

sir, nous endormir heureux dans cette île enchanteresse[14] du repos éternel. Aucune embûche ne nous fit peur. La mort elle-même fut acceptée joyeusement. Quand des voix s'élevèrent, [10]assez braves, assez vivantes, assez fortes pour crier gare par leur œuvre, ce fut le scandale.

Vous vous êtes dit de votre retraite inactive ou encore dans l'action négative : « Ce n'est pas possible, cet homme-là est fou. Son art vertigineux ne vivra pas. »

La multitude rassurante semblait vous donner raison.

Mais voilà, il a duré. Défiant votre perspicacité, votre jugement, il est de jour en jour plus fort, plus agissant, plus vivifiant. Tout ce que la vie a de plus pur, de plus sain s'endigue vers lui. Cette force vous a saisies de nouveau. Cette fois, vous vous êtes demandé qui il fallait suivre. La voix chuchotante de l'île enchanteresse ou celle des hardis navigateurs qui vous conviaient à de nouvelles conquêtes. Et vous en êtes encore là, n'osant vous décider.

Revoyons en raccourci cette longue orientation de la discipline passée.

Ici, un vaste champ s'ouvre à nous. Celui de toutes les civilisations de l'histoire. Plusieurs me sont mal connues, celle de Chine par exemple, très évoluée, très complète, dont l'influence dans l'art occidental est relativement récente. Il en est ainsi de bien d'autres, réputées barbares celles-là, parce que moins évoluées.

---

332 *A* enchanteresse *du repos éternel.* Aucune 333 embûche nous fit <Nous corrigeons.> 334 Quand [*R un capitaine fut A des voix s'élevèrent*], assez 335 *R* fortes *pour doubler le cap de cette île trompeuse* ce *A* fortes *pour crier gare [R devant] par leur œuvre,* ce 336 ce [*V furent*] [*R les hauts cris,*] le scandale 337 *A* retraite *inactive ou encore dans l'action négative* : « Ce 338 *V* fou. *Son* art <Nous retenons ici la leçon de la version plutôt que celle de la surcharge qui donne « Leur art ».> 340 *A* rassurante *semblait* vous 343 lui. [*R Ce flot mouvant A Cette force*] vous 347 *A* êtes *encore* là *R* n'osant *pas encore* vous 349 *R* orientation *en ligne droite* de 351 nous. [*R L'histoire de A Celui de*] toutes 353 complète, [R *mais que n'*] [*V' influença*] dans *A* complète *dont l'* influence

---

14. La légende des Îles bienheureuses – qu'on retrouve chez Horace notamment – revient dans plusieurs états de *Manières de goûter une œuvre d'art,* mais elle est confondue plus loin avec celle des Sirènes et de Circé de l'*Odyssée.*

Nous nous occuperons particulièrement de celles qui contribuèrent directement et depuis toujours à la formation de la civilisation latine. J'aimerais beaucoup dire comme l'auteur de *Vercingétorix*[15], à la formation de la civilisation française, que les Francs, s'ils furent transformés par la civilisation de Rome, n'en transformèrent pas moins profondément la civilisation latine. Mais ceci est autre chose.

Nous nous occuperons donc directement de l'art égyptien, de l'art grec, de l'art romain, enfin de l'art chrétien, au point de vue de l'orientation de la discipline intellectuelle suivie et des buts atteints successivement. Ici, la difficulté devient immense. J'implore monsieur Gagnon[16] de me pardonner. Je suis proprement dans son domaine. Lui, mieux que tout autre, saurait vous illustrer cette idée que je poursuis.

Des débuts de l'histoire connue de l'art égyptien à son apogée, à la fin du Nouvel Empire, quatre mille ans se succèdent, de l'art le plus pur, le plus lent aussi [11]dans son évolution[17]. Quels

362 *A* moins *profondément* la 365 *R* l'art *français et* chrétien 366 *R* orientation *en ligne droite* de 367 *A* successivement. *Ici, la difficulté devient immense. J'implore* monsieur 368 *A* Gagnon *de* me [*V pardonnera S pardonner*]. Je 369 *R* Lui *beaucoup* mieux que *moi* saurait *A* mieux que *tout autre* saurait *vous* illustrer 371 apogée, [*R 4000 mille ans A à la fin du*] Nouvel

15. Des quelques ouvrages sur le sujet disponibles à Montréal à cette époque, c'est celui du dominicain Mathieu Maxime Gorce qui donne les conclusions les plus proches des termes de Borduas. Gorce cite deux textes littéraires dont l'un est extrait d'une pièce sur Vercingétorix (p. 291) écrite par l'historien Henry Martin que Borduas connaît fort bien. Gorce parle notamment du syncrétisme religieux qui suit la conquête des Gaules (p. 273) évoqué par Martin et cite ces vers de Pierre de Volbac dans *le Testament d'un latin* : « Rome, apportant son génie et ses lois, / Se rajeunit, renaît dans le pays gaulois » (p. 286). Voir Mathieu Maxime Gorce, *Vercingétorix, chef des Gaulois*, Paris, Payot, 1935, 310 p.

16. Maurice Gagnon (1904 – 1956), qui avait obtenu une licence en philosophie de l'Université d'Ottawa, une licence ès lettres de la Sorbonne et un diplôme de l'Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, était ancien élève de l'école du Louvre et attaché honoraire des musées nationaux de France. Il fut nommé professeur à l'École du meuble en 1937 en même temps que Borduas. Il a donné plusieurs communications sur l'art, outre celle indiquée ci-haut à la Société d'étude et de conférences. Voir p. 169, n. 5 et 7 et p. 420, n. 63.

17. Borduas possédait, tout comme Maurice Gagnon, un coffret de 15 fascicules de *la Grammaire des styles* publiée sous la direction d'Henry Martin. Bien que cette grammaire soit surtout un ouvrage sur l'architecture et la décoration, Borduas en a tiré quelques informations et s'est inspiré des jugements généraux. Par exemple : « Malgré certaines différences dans les détails, l'art égyptien

que soient les signes évidents que l'on y observe de la mentalité égyptienne (faite de sa sensibilité, de sa nature propre, de l'influence de son climat, de sa religion), il suit une marche fatale vers la perfection entrevue dans son esprit. Et cette perfection entrevue et la marche à suivre furent celles de la nature qui l'entourait. Les artistes se croyaient au service de la religion du pharaon, il n'en était pas moins le seul serviteur de leur art. Quelles que soient les exigences du culte, il peut aider dans certains cas, nuire dans d'autres, à l'évolution normale des disciplines intellectuelles et, par-là, des techniques, qui sont le moyen spontané utilisé par les disciplines intellectuelles, mais jamais elles en arrêtèrent la marche. L'art égyptien évolua ainsi jusqu'à la fin du Nouvel Empire[18]. Ensuite, pendant mille ans encore, ce fut la mort lente, occasionnée sans doute par des révolutions, par des invasions, mais surtout par le manque d'ardeur à vivre, par le manque de désir de nouvelles victoires, de nouveaux buts à atteindre. Intellectuellement, le même état a dû se produire, qui existe présentement ; l'on a cru le terme atteint à tout jamais, l'on aborda à l'île du repos, de la jouissance des richesses acquises ; plus de pureté, plus de rigueur, plus de beauté. Cet art avait pourtant, dans ses quarante siècles[19] de progrès, conquis de grandes victoires. Il suffit de constater l'état de ses ruines pour se rendre compte de sa science[20] à construire. Architec-

375 *R* égyptienne (*Ils son*) faite *A* faite *de sa sensibilité*, de *A* propre, *de l'influence de* son 378 *R* suivre *toute naturelle, était* furent 383 *A* moyen *spontané* utilisé 389 *R* manque *d'ardeur*, de désir, de *possessions* nouvelles 396 *V* pour *s'en* rendre *R* Architecture *rationnelle, déjà* fonctionnelle

reste à peu près le même durant sa longue existence. Cette continuité est manifeste non seulement dans l'architecture mais aussi dans la statuaire, où les mêmes figures conservent la même attitude et les mêmes gestes durant cinquante siècles. Il ne faudrait pourtant pas se hâter d'en conclure que l'art égyptien est monotone et qu'il n'a pas évolué au cours des siècles » (Voir fascicule *l'Art égyptien* (1929), p. 9).

18. *Ibid.*, p. 6, sur le Nouvel Empire qui se terminerait avec Ramsès III.

19. « Sans doute rencontre-t-on au cours de ses quarante siècles de durée une répétition des mêmes conventions, notamment dans la sculpture, mais un examen attentif nous révèle malgré ces conventions, une évolution très réelle » (*ibid.*, p. 63).

20. « L'art égyptien est un art très savant en architecture, les proportions sont basées sur la science des nombres et sur les rapports géométriques. C'est aussi un art très raffiné : aux objets les plus usuels il a su donner un rare cachet d'élégance et il possède au plus haut point l'art de l'adaptation du décor à la forme et l'invention décorative » (*ibid.*, p. 63). Le fascicule sur l'art égyptien comporte, comme la plupart des autres, plusieurs illustrations de colonnes, cha-

ture fonctionnelle déjà, dont la fonction était de satisfaire toutes les fonctions essentiellement humaines. Il suffit de regarder une de leurs merveilleuses sculptures pour se rendre compte de leur science à représenter l'aspect vivant de l'être humain. Leurs pharaons me sont même émouvants de vitalité. Ne nous laissons pas induire en erreur cependant ; ces sculptures réalisées, idéalisées[21] sont encore pures parce qu'encore des sculptures sans tricherie, pures parce que l'habileté n'y est pas négative, c'est-à-dire recherchée pour elle-même, mais spontanée. Cependant, ces sculptures que vous trouveriez les plus belles ne le sont plus pour moi[22], parce que plus nous approchons du but proposé par la discipline intellectuelle de tout cet art, et plus les reflets de beautés étrangères à l'art lui-même sont nombreux, et plus la distraction est grande, et plus la contemplation est difficile. Je préfère, pour cette raison, les œuvres moins évoluées.

[12]Lorsque la Grèce succéda à l'Égypte, elle avait déjà conquis des pas de géants dans la conquête de la connaissance plastique.

Là encore, l'art débuta dans la complète ignorance technique ; seul, il dut tout inventer. La même loi inexorable détermina la marche de l'évolution, de la conquête du monde sensible qui l'entourait. Mais l'art grec n'eut pas les mêmes scrupules que l'art égyptien. Je vous ai dit que l'art égyptien en était arrivé à une grande perfection réaliste dans ses sculptures ; cependant, lorsqu'il s'agissait de la décoration d'un mur, soit en bas-relief, soit peint à la colle, l'idée de représenter l'aspect de la

401 *A* sont *même* émouvants *R* émouvants *même* de 402 *R* sculptures [*AR d'*] réalisées *mais* encore *A* réalisées, *idéalisées sont* encore 403 *R* pures, *pures* parce qu'encore *une pure* sculpture *A* encore *des* sculptures 409 *R* beautés *sont* étrangères [*A à l'art lui-même*] sont

piteaux, frises et plinthes de même que murs et plafonds peints ou sculptés en bas-relief en plus des bijoux, ustensiles et meubles.

21. « La statuaire du *Moyen Empire* présente deux tendances, l'une réaliste, l'autre idéaliste. Ces deux tendances sont souvent réunies dans la même statue qui présente un caractère de gravité avec des traits adoucis. [...] // Sous le *Nouvel Empire*, l'art sculptural s'applique à une recherche d'idéalisme et aussi d'individualisation » (*ibid.*, p. 52-53).

22. « À la Basse Époque, à l'époque 'saïte' et à l'époque ptolémaïque, nous assistons à la décadence de l'art du bas-relief. Les contours sont mous et indécis : il n'y a plus aucune originalité » (*ibid.*, p. 49). «A l'époque saïte les têtes sont exécutées avec un réalisme inconnu jusque là : aucune tare, aucun stigmate n'est oublié » (*ibid.*, p. 54).

troisième dimension ne sembla même pas se poser pour eux. Il n'obtint l'objectivité que par des tons spontanément en équilibre ou, dans leurs bas-reliefs, par un modelé d'une extrême simplicité, aucun haut-relief jamais. Il revint à l'art grec de pousser plus avant dans la découverte de la troisième dimension, appliquée à la décoration [23]. Phidias représente le point culminant en ce domaine. Beauté pure, surchargée de toutes les illusions des beautés extérieures[24]. Là encore, comme pour l'art égyptien, je préfère la beauté plus âpre, plus mystérieuse, plus dépouillée des époques antérieures. Mais après elle, c'est le début de la fin, la discipline devint moins exigeante, donc moins pure. Un souci du fini, du rendu, pour le fini, pour le rendu, se fait jour. La discipline intellectuelle a atteint le but qu'elle s'était fixé, l'on ne sait plus où aborder à l'île bienheureuse, et c'est la corruption, et c'est la mort.

Durant tout ce temps, Rome se taillait une part de lion dans l'histoire politique du monde. Son art recommençait encore une fois dans l'ignorance. Les expéditions romaines alimentèrent en plus de la nature leur génie propre, leur discipline universelle de l'art, au contact de la nature, qui était sans danger, au contact de l'art grec, qui était au contraire un écueil, qu'il sut d'ailleurs instinctivement éviter en recherchant dans son art à rendre les sentiments de l'âme. Pour la première fois dans l'histoire, l'art devenait familier d'une part, grandiloquent d'autre part[25].

---

423 *A* sembla *même* pas *l'* eux. *Ils* n'*obtinrent* l'objectivité 426 *A* relief *jamais.* Il 427 *R* découverte *de la perspective,* de

---

23. « La sculpture de l'époque archaïque a subi l'influence de la sculpture égyptienne. Comme elle, elle est soumise à la loi de la frontalité. On entend par là une rigidité complète des figures [...]. Les bras sont collés au corps et les gestes sont étriqués. [...] Myron, l'un des premiers, rompt avec la tradition archaïque de frontalité en sculptant le fameux discobole » (*id.*, fascicule *l'Art grec et l'art romain* (1927), p. 25-26).

24. « Des hauteurs de l'art divin de Phidias les sculpteurs du IV^e^ siècle descendent pour se rapprocher de la nature : ils font succéder à la grandeur sévère la séduction et la grâce » (*ibid.*, p. 30).

25. « Les Romains ont eu l'amour du colossal ; les dimensions de leurs édifices sont impressionnantes. [...] Si l'art grec est délicat, s'il raisonne la concordance de la structure et de la forme, de l'architecture et de la décoration, l'art romain au contraire, est l'art utilitaire d'un peuple positif et pratique » (*ibid.*, p. 38). « Ce qui caractérise la sculpture proprement *romaine*, c'est le réalisme extrême des bustes et des statues-portraits » (*ibid.*, p. 52).

Le terme en fut plus vite atteint que pour ses deux prédécesseurs et, là encore, en même temps que toutes les activités supérieures de la nation, ce fut la corruption, la mort dans la fatidique île du terme accompli.

[13]Dans un résumé semblable, tout se fausse, sauf, j'espère, l'idée illustrée. La mort de la civilisation romaine paraît brève, racontée ainsi.

Elle n'en dura pas moins trois siècles. Au sein même de cette dissociation lente, une philosophie nouvelle, jeune, ardente, une religion nouvelle, merveilleuse, puissante et forte se propageait, gagnant chaque jour davantage plus d'adeptes. Cette nouvelle loi de vie venait de la Judée, pays conquis par Jules César. Elle s'infiltra, lentement mais sans faiblesse, dans la Rome antique, de là, dans ses colonies[26]. Rien n'agit contre elle, ni les persécutions ni les honneurs. Elle était invulnérable.

Certes, elle ne fut pas la cause de la disparition de l'Empire romain. Cette cause profonde habitant le centre même de cette civilisation rendue au terme de sa puissance vitale, au terme de ses disciplines intellectuelles, et dans son impuissance à désirer de nouvelles conquêtes, dans son impuissance à découvrir même de nouveaux buts à atteindre. Cela ne voulant pas dire que chaque individu vivait dans l'inaction, cela voulant seulement dire que tous ses désirs étaient dirigés non vers la gloire, pure, lointaine, inconnue, mais vers les honneurs immédiats ; l'on désira, non la force que donnent le travail, les victoires, l'intelligence, et qui donnent spontanément la puissance, mais l'on désira cette puissance même par tous les moyens, ruse, meurtre, corruptions de toutes espèces.

L'ordre de vie était disparu ; à la place, le désordre de la mort envahissait tout. Ce fut là l'unique essentielle raison de sa

449 *R* temps *encore* que 450 *A* mort *dans la fatidique île du terme accompli. //* Dans 451 accompli. <Ajout des lignes 452-454 : *Dans* [...] *ainsi.*> 453 *R* La *disparition* de la civilisation romaine paraît *instantanée* brève 455 Elle [A *n'en*] dura [R *quand même A pas moins*] trois 457 *A* religion *nouvelle,* merveilleuse 459 de [*R pureté A vie*] venait 465 *R* terme *de ses désirs, au terme* de 466 *R* à *voir plus loin,* dans 468 *R* atteindre *des Encore une fois des* Cela 470 gloire, [*R pure, éternelle A pure, lointaine, inconnue*], mais 476 *I'* était *faussé,* à

26. « On sait qu'on désigne sous le nom d'iconoclastes (briseurs d'images) les empereurs qui, de 726 à 842, s'élèvent contre le culte des images qui était devenu de l'idôlatrie » (*id.,* fascicule *l'Art byzantin* (1930), p. 5).

perte. Toutes les autres causes en découlent. Quelques révolutions qui n'apportaient d'ailleurs aucune raison d'être profonde tentèrent de rétablir l'ordre, mais artificiellement, faiblement, en ménageant la chèvre et le chou, étant elles-mêmes atteintes du germe de mort.

Les invasions purifièrent le monde de cette putréfaction.

Ce fut le chaos, aucun autre peuple de la terre n'était prêt à prendre la succession d'un tel empire.

Seule monta dans l'air pur du matin la divine flamme de la religion nouvelle ; toutes les intelligences, tous les cœurs devinrent chrétiens.

L'art chrétien, ayant pris naissance au sein même de la décomposition de l'art romain, on aurait pu croire qu'il aurait conservé le meilleur pour le faire sien. Il n'en fut rien, sachant d'instinct vital que le meilleur de toute œuvre d'art n'est possible que par l'harmonie humaine d'où elle découle. Il réagit violemment contre elle, possédant sa propre raison d'être, sa propre harmonie. C'était dans l'ordre, c'était logique. [14]Il détruisit même tout ce qu'il put de cet art païen, pour reconstruire avec des matériaux, suivant sa propre loi.

Cette civilisation ne conserva que la science exaltée de l'ancienne loi. Celle, par exemple, de construire une voûte, invention romaine [27].

---

478 *R* perte *invasions, guerres, invasions* Toutes causes [*R déclarées A en*] découlent découlent [R *découlent de cette unique raison sécessions*] [*A Quelques*] révolutions *R* révolutions *insensées et inutiles* [A *qui n'apportaient d'ailleurs aucune raison d'être profonde*] tentèrent [*R vainement A de rétablir l'ordre mais artificiellement*], faiblement 481 *R* chou, *en* étant 483 purifièrent [*R la terre A le monde*] de 484 *R* était *organisé* prêt 487 *R* nouvelle ; *tous les cœurs,* toutes *A* intelligences, *tous les cœurs* devinrent 490 *R* qu'il *en* aurait 491 *R* meilleur *de cet art* pour 492 *R* toute *chose, ne réside pas dans la chose même* n'est que [*R cette chose que par la noblesse du désir A par l'harmonie humaine*] d'où 494 *A* elle, *possédant sa propre raison d'être, sa propre harmonie.* C'était 495 *R* logique. *Il ne conserva que la science de construire une voûte, invention romaine* <Reporté aux lignes 499-500.> 496 *A* reconstruire *avec des matériaux* suivant 500 romaine. [*AR Vertigineusement involontrairement d'abord, volontairement ensuite. // Tout le reste*] [*A Tout*] recommença

27. « L'art byzantin n'est pas une copie de l'art oriental. Il a innové en cherchant dans la poussée des voûtes un nouveau principe d'équilibre » (*ibid.*, p. 7).

Tout recommença à zéro. Dans une lente évolution, consciemment d'abord, vers la redécouverte de la représentation du monde sensible. Encore une fois, négligemment d'abord, volontairement ensuite, enfin malgré soi et sans le savoir, l'on suivait dans l'art la même loi fatale de l'évolution de la même discipline intellectuelle. Encore une fois, parallèlement à l'évolution de la discipline intellectuelle, évoluèrent spontanément ses techniques, marquant dans la matière les progrès de l'autre. Il en fut ainsi jusqu'à la fin du Moyen Age. Ici encore, un nouveau phénomène se passa. Pour bien le concevoir, il faut un moment quitter le domaine de l'art qui n'est qu'un domaine de l'activité de l'homme. Ses possibilités sont incalculables, n'ayant de limites que dans les propres limites de sa vie physique, que dans les limites de son intelligence. Au fur et à mesure du développement des disciplines intellectuelles de l'art, d'autres disciplines intellectuelles se développèrent, couvrant toutes les activités humaines du temps.

Ces diverses disciplines ayant des buts plus immédiats que ceux de l'art, elles étaient plus liées que l'art aux progrès mécaniques de l'univers. Aussi restèrent-elles toujours en retard sur l'évolution de l'art qui était, lui, purement désintéressé. Mais, par contre, leurs progrès essentiels furent constants.

Pour notre ère, avec les croisades, la géographie, l'histoire prirent un intérêt particulier ; le goût des recherches anciennes se fit jour ; une surprise l'attendait. Dans la découverte de l'art antique, par l'art romain d'abord. Ce fut une révélation. Les artistes reconnurent dans ses ruines la beauté idéale qu'ils recher-

---

501 *R* évolution *jusqu'à la fin du Moyen Age. Mais encore une fois, volontairement* d'abord *A* évolution *consciemment* d'abord 502 la [*R possession encore une fois*] [*AV découverte AR constante*] de 503 *R* sensible *jusqu'à la fin du Moyen Age.* Encore 505 *R* l'art *en servant d'autres dieux* [*AR Croyant*] la *A* la *même* discipline 507 intellectuelle *évolua* [*R elle*] spontanément [*A ses techniques*] marquant 510 *V* le *comprendre* il faut 512 possibilités [*R étant A sont*] incalculables incalculables, [R *elles*] [V *n'ont*] [A *n'ayant*] de 513 *A* les *propres* limites 516 les [*R possibilités A activités*] humaines 519 *R* liées *à d'autres choses* que 520 *R* toujours *et de beaucoup* en 521 *A* art *qui était, lui, purement désintéressé.* Mais 522 *A* progrès *essentiels* furent constants, < Le passage qui suit a été raturé ; le paragraphe (lignes 518-522 : *Ces* [...] *constants*) a été encadré. > *mais infiniment plus lents. L'homme ne possédant pas de moyens rapides, de moyens efficaces, n'oubliait plus les découvertes qui lui avaient été utiles, il les conservait jalousement, elles* [*R n'avaient A n'eurent jamais*] *rien à voir à* [*R sa philosophie AR ses idées*] [*R à sa décadence.*] *Constants, non, elles, eurent mille*) // (*L'archéologie*) *L'histoire se* Pour

chaient, beauté qu'ils auraient mis des centaines d'années à atteindre, sans cette découverte. L'art fit, du coup, un bond en avant de plusieurs siècles. Sa vitalité lui permit d'être immédiatement à la hauteur de l'art romain. De cette perfection, il en rechercha la cause dans la science, qu'il ne possédait pas encore, de la perspective, de l'anatomie[28]. Les études se précipitèrent dans une ardeur extrême.

[15]Chaque jour apporta une nouvelle conquête. Ce fut la Renaissance italienne d'abord, française ensuite. Tous les pays européens en furent ; pour une première fois encore, une discipline intellectuelle devenait internationale, universelle. Elle ne cessera plus de l'être.

À la suite de la Renaissance italienne, l'art italien voulut profiter de la grandeur passée pour utiliser la beauté d'un Raphaël, d'un Michel-Ange. L'on ne savait pas encore qu'il était interdit d'aborder à l'île de la jouissance pour la jouissance. Ce fut pour lui la mort, dont il n'est pas encore revenu.

En France, l'évolution fut possible par la souplesse, par la liberté du génie français ; elle s'alimenta à l'étranger. La Renaissance française fut italianisante d'abord, grecque ensuite[29], nouveaux sujets de renouveaux. De la Grèce, l'on passa à l'influence orientale, bouclant ainsi l'époque chrétienne, qui débuta par la même influence. Durant ce temps, l'art académique italien avait pénétré partout ; pour le propager, des écoles des beaux-arts se fondèrent, réservant à leurs élèves l'obscurité infaillible. Un moment, ils semblèrent triompher. Ils étaient si nombreux, et les véritables artistes, si restreints. Les impres-

528 mis [*R encore des siècles A des centaines d'années*] à 529 L'art [*R sauta A fit*] du 531 *A* romain. *De cette perfection,* il [*R en*] rechercha

28. Sur les découvertes de la correction optique et de l'anatomie, voir *id.*, fascicule *l'Art grec et l'art romain*, p. 8, 9 et 25.

29. « On distingue deux périodes ou deux Renaissances : la première (1509-1531) comprend une grande partie du règne de François 1er et pourrait s'appeler *la période italienne des ornementistes* ; c'est le style de la Lombardie. On construit encore gothique et on habille renaissance ; c'est l'époque des châteaux de la Loire. // La deuxième période (1531 à 1559 environ) est celle du néo-classicisme. On s'inspire du style de Rome et on fait une application de plus en plus savante des ordres gréco-romains. Elle commence prématurément en 1531 dans la cour ovale de Fontainebleau [...] pour arriver à son apogée dans la cour du Louvre à Paris (1549-1556) [...] », (*id.*, fascicule *la Renaissance française* (1933), p. 7).

sionnistes sauvèrent la vie de l'art. En étudiant, pour la première fois encore, les problèmes lumineux. Pour la première fois aussi, on doubla franchement le cap des découvertes plastiques connues jusqu'à ce jour. La Renaissance avait redécouvert la perspective, l'anatomie[30]. L'Égypte possédait déjà la science anatomique, la Grèce, les deux.

Pour la première fois, la lumière, pour la couleur, orienta la discipline intellectuelle. Ce fut le scandale du hardi navigateur qui invitait à de nouvelles conquêtes.

Cela mit fin à la dispute Ingres-Delacroix[31]. L'on se divisa à nouveau, mais avec plus de violence encore. Elle gagna graduellement l'univers entier. La victoire des impressionnistes fut complète. Le monde mit un demi-siècle à la comprendre. Une fois comprise, son évolution fit un pas, mais, ne comprenant que la discipline dans laquelle cet art prit naissance, sa sensibilité resta encore en retard sur sa compréhension, et la contemplation n'est possible que lorsque l'évolution de la sensibilité est en harmonie avec l'évolution de l'intelligence, de la compréhension.

Un pas était fait ; mais comme toujours, tout restait à faire. Fatalement tout, toujours. L'assurance d'une conquête en demandant une autre. Le champ reste vaste. L'impressionnisme a une importance capitale. Il bouclait la boucle des découvertes techniques de la représentation du monde extérieur à l'artiste. Après lui, deux solutions restaient logiques, restaient dans l'ordre de la vie. La mort, d'une part, par la destruction [16]totale des châteaux de cartes, pour recommencer ensuite, de nouveau dans l'ignorance des premiers siècles de notre ère. Seul un cata-

558 connues *à date*. La 562 *R* intellectuelle *pour la première fois l'on ne tenait* Ce 565 *R* nouveau *nous assistons à* mais 566 *AR* fut *presque* complète 567 *A* à *la* comprendre 568 *R* comprise *il n'était* son 579 *A* logiques, *restaient dans l'ordre de la vie. La mort d'une part* [A *par la destruction*] [R *Détruire*] [V *totalement*] des 581 recommencer [*R au début de toutes révélé A ensuite*] de

30. Les fascicules de *la Grammaire des styles* sur *la Renaissance italienne* (1928) et *la Renaissance française* (1933) n'abordent pas cette question de la perspective ni celle de l'anatomie.

31. Cette période n'est pas couverte par les quinze fascicules de *la Grammaire des styles* que possédait Borduas ; ils ne dépassent pas *le Style empire* (1929). Dans cet état du texte, l'information se fait plus vague, même si la vision évolutive demeure nette.

clysme universel aurait pu produire une telle possibilité. (Destruction des musées, destruction des bibliothèques, des laboratoires. Destruction totale de notre civilisation.) Et je crois que dans l'état actuel du pouvoir matériel de l'homme, de sa science, la nécessité éternelle de la vie prit fatalement une nouvelle forme. Au sein même d'une civilisation décadente, une nouvelle recommence. La vie et la mort cohabitent dans la même nation. Fait nouveau occasionné, dans une large mesure, par la duplicité de l'esprit. L'esprit peut se répandre dans toutes les directions à la fois, par nos moyens de transmission de la pensée, de la vie de la pensée. La mort possède cependant le même pouvoir. Une lutte est entreprise, perpétuelle peut-être, entre ces deux pouvoirs au sein même d'une civilisation, qui lui permettrait ainsi une perpétuelle jeunesse, une perpétuelle vieillesse.

Je m'excuse de cette longue digression. Et revenons à l'impressionnisme. Il terminait, il fermait un champ d'expérimentation ; il en indiquait aussi un autre, les problèmes colorés étant plus particulièrement des problèmes subjectifs. Ne dit-on pas : « Des goûts et des couleurs, l'on ne discute pas. » Un groupe de peintres de grand talent, les Fauves, s'orientèrent dans cette voie de la recherche de la personnalité. L'impressionnisme donna aussi naissance, mais négativement cette fois, à une réaction violente. Les problèmes de lumière, de sa luminosité détruisaient, dans la peinture, la forme de l'objet figuré. Cela ne voulant aucunement dire que la forme de la lumière fût moins objective que l'autre, si moins sensible. Cézanne[32] se mit à cette nouvelle conquête de la forme pour la forme, de la forme éclairée. Une nouvelle poésie fut ainsi révélée. Elle dirigea Picasso dans l'étude de la plastique. Nouvelle orientation encore, avec le cubisme : le tableau était étudié pour le tableau, le problème devenait l'étude même du médium employé. Une science nouvelle, celle de la plastique, fut ainsi découverte et rapidement expérimentée. Les artistes retournèrent à l'autre voie entrevue, celle de la subjectivité. Aidées par des découvertes d'ordre psy-

583 *R* pu *faire mou* produire 584 *R* laboratoires. *L'éducation, l'instruction des enfan[ts]* Destruction 586 *R* pouvoir *humain* matériel 600 *R* problèmes *lumineux* [*V etc*] étant 617 *R* des *recherches* découvertes

32. Le premier état du texte insistait sur Renoir (voir p. 173) ; celui-ci retient plutôt Cézanne et Picasso.

chologique retentissantes[33], les disciplines de l'art entrevirent un immense champ d'expérimentation, de victoires possibles[34] : celui du subconscient ; des voies nouvelles s'ébauchèrent ; des styles très différents en furent la conséquence. [17]Les uns cherchèrent le mystère dans la suggestion provoquée par l'association d'éléments imprévus, étranges, déconcertants[35] dans le tableau, pour intensifier l'impression par un rendu poussant l'illusion, la crédibilité au maximum. L'on rechercha aussi dans la voie indiquée par Léonard de Vinci à ses élèves[36].

622 *R* cherchèrent *dans l'expression* le 623 *R* association *imprévue* d'éléments 624 *R* tableau, *et* pour

33. Freud n'est pas nommé ici ; il l'est cependant dans un échange de lettres entre Borduas et Hertel à la fin de l'année 1941 (voir p. 450, n. 109).

34. Borduas a écrit, sans ponctuation : « immense champ d'expérimentation de victoires possibles ».

35. Voir la définition de l'image surréaliste d'après Reverdy dans le premier *Manifeste* d'André Breton : « [...] rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. // Plus ces rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte » (Éd. Pauvert, p. 34).

36. Borduas avait probablement lu, dans le numéro 3-4 de la revue *Minotaure* (à la bibliothèque de l'École du meuble) « Le message automatique » (1933) de Breton qui évoque une leçon de Léonard de Vinci : « On répète volontiers que Léonard de Vinci recommandait à ses élèves en quête d'un sujet original et qui leur convînt, de regarder longtemps un vieux mur décrépi : 'Vous ne tarderez, leur disait-il, à remarquer peu à peu des formes, des scènes qui se précisent de plus en plus... Dès lors vous n'aurez plus qu'à copier ce que vous voyez, et à compléter au besoin'. Quelques allusions qu'on ait continué d'y faire, on peut dire que cette leçon a été perdue » (p. 56). Breton, avec « Le château étoilé », est revenu brièvement sur le sujet dans le nº 8 du *Minotaure* (juin 1936, p. 33). Borduas possédait le *Traité du paysage* de Vinci, dont Breton tirait sa citation.

« Le château étoilé » a été repris dans *l'Amour fou* (1937) et « Le message automatique » dans *Point du jour* (1970). Le texte original de Vinci, commentant une expérience de Botticelli, se lit comme suit (dans l'édition conservée par Borduas) : « certaines fois, tu t'es arrêté à contempler aux taches des murs, dans la cendre du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux : et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables, dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux et d'hommes, des paysages ou des monstres, des diables et autres choses fantastiques qui te feront honneur. Dans ces choses confuses, le génie s'éveille à de nouvelles inventions » (*Traité de la peinture*, Paris, Delagrave, 1934, p. 67). Max Ernst est revenu sur le sujet dans *Au-delà de la peinture* (1936) citant intégralement Vinci et rappelant l'expérience analogue de Botticelli et de Piero di Cosimo (*Écritures*, Paris, Gallimard, « le Point du jour », 1970, p. 241-244).

Salvador Dali domina, expérimenta ces possibilités[37].

D'autres cherchèrent dans la décalcomanie, dans mille expériences[38], forçant le hasard.

D'autres dans l'écriture automatique d'abord, dans la peinture automatique ensuite[39], où nous en sommes rendus[40].

À la suite de ces recherches, à la suite de ces créateurs, une foule incalculable d'exploiteurs, de peintres habiles, tentent d'exploiter, de monétiser, d'une manière ou d'une autre, à leur profit, ces découvertes. Une autre foule, plus grande encore, de jeunes artistes, à la recherche de l'harmonie créatrice, s'assimilent, enrichissent leur sensibilité, la développent inconsciemment ou dans une demi-conscience, par les voies parallèles à leurs prédécesseurs. Dans cette ascension verticale, ces artistes font œuvre de beauté, œuvre de pureté, tant que l'évolution se poursuit ; ce n'est que lorsqu'il y a arrêt qu'il y a académisme. L'académisme n'ayant rien à voir avec l'aspect, avec le style d'un tableau. Si le tableau est vivant, il sera beau, et pour être vivant, il devra être sensible, et il sera d'autant plus sensible que l'évolution de cette sensibilité sera en harmonie avec l'évolution de la pensée, de la discipline intellectuelle, qui précède toujours. Les autres, quels que soient leurs aspects, seront des œuvres mortes.

La bonne manière de goûter une œuvre d'art serait d'abord de reconnaître la vie de la mort.

---

629 *R* D'autres *comme Matta* cherchèrent 634 tentent [*R de profiter A d'exploiter*], de 637 *R* assimilent *toutes*, enrichissent 638 *A* inconsciemment *ou* dans 651 *I'* mort. // *Ce* n'est

---

37. Les textes du *Minotaure*, tant ceux de Breton que ceux de Dali, réfèrent souvent à la paranoïa-critique que Dali, dans *la Femme visible*, définit : « Connaissance spontanée, connaissance irrationnelle basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes ».

38. Le numéro 8 de *Minotaure* comportait un récit d'expériences de décalcomanie à l'encre (voir André Breton, « D'une décalcomanie sans objet préconçu », *Minotaure*, nº 8, juin 1936, p. 18-24).

39. Chez les surréalistes européens, les expériences de l'écriture sont venues avant celles de la peinture ; au Québec, la démarche sera inverse.

40. La peinture automatiste serait donc déjà, en 1942, un point d'arrivée pour Borduas et quelques disciples.

Ceci n'est pas toujours facile. Il en dépend uniquement d'une fausse attitude. Comme pour le jeune peintre à la recherche de son équilibre, de l'harmonie de son être, il faudrait procéder simplement en donnant autant la possibilité à votre sensibilité de se développer au fur et à mesure du développement intellectuel, et pour cela, ne jamais perdre cette harmonie.

Il ne faudrait pas non plus fermer l'horizon systématiquement. Tout ce qui ne peut être compris, goûté dans le présent, ne pas en conclure que c'est mauvais, perdu, impossible. Attendre, être patient, avoir le cœur et les yeux grands ouverts, boire généreusement la beauté intellectuelle d'abord ; la beauté sensible viendra fatalement après. [18]Ne boire que ce que vous pourrez boire. Mais boire ardemment, goûter profondément, et pour cela, à cause de sa profondeur même, vous évoluerez sans cesse vous aussi vers de nouvelles conquêtes. Votre culture ne sera complète que le jour où vous serez à l'unisson, au diapason des problèmes les plus avancés des générations présentes.

Cela demande toutes les forces vives des artistes, mais cela demande peu d'effort du consommateur, comme dirait mon ami Laugier[41].

Il s'agit, encore une fois, de rester vivant, de rester humain.

La mort s'étant introduite dans l'organisme officiel de la société, la vie s'organisa en dehors de cet organisme. Le problème urgent serait de réintroduire la vie dans les organismes, dans les rouages de la société.

657 *A* intellectuel, *et pour cela,* ne 662 *R* beauté *que vous pourrez goûter,* ne *A* beauté *intellectuelle d'abord ; la beauté sensible viendra fatalement après.* Ne 668 *R* problèmes *de votre* les avancés [V *de votre S des*] générations 669 *R* cela *ne* demande *que* peu 674 *R* la *vie s'est* [V *s'étant*] *retirée* [*V de*] l'organisme *R* vie *problème* s'organisa

41. Henri Laugier, physiologue français attaché au CNRS, docteur en médecine et en sciences de l'Université de Paris, enseignait à la Faculté de médecine de l'Université de Montréal durant la guerre. Dans une lettre du 11 décembre 1968 à Jean-René Ostiguy, Laugier situe aux premiers mois de 1941, soit au temps du Salon des Indépendants tenu chez Morgan, ses premiers contacts avec les Borduas (François-Marc Gagnon, « Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas », *la Barre du jour,* nº spécial 17-20, *les Automatistes,* janvier-août 1969, p. 213). Voir l'article de Laugier, « J'ai trouvé au Canada non seulement un laboratoire mais surtout des hommes », texte d'une entrevue à CKAC, dans le fonds Borduas (*T.* 54).

Une amélioration de l'éducation s'impose. Nous nous ingénions à faire perdre à l'enfant le contact avec le monde sensible[42]. Dès sa deuxième ou troisième année de cours, il est chargé de cinquante livres de matières abstraites à porter. Ne croyez-vous pas qu'il vaudrait mieux d'abord lui donner l'occasion d'aimer, de contempler la beauté de toute chose, idée, objet, être, que de lui donner des recettes, des formules ? Ne croyez-vous pas que même quelques bévues bien humaines ne valent pas cent fois la fausse instruction, la fausse correction ?

Certes, pour cela, il faudrait comprendre qu'il s'agit non d'enseigner ce que l'on sait, mais de guider l'enfant vers ce que l'on désire savoir. Il suivra forcément la marche que nous avons nous-mêmes suivie. Non le précéder en lui demandant de suivre la marche arbitraire du maître qui, cent fois peut-être, dut parcourir le même chemin, ses élèves à ses trousses, mais les laisser monter seuls, en leur indiquant les étapes, en les suivant pour les aider, au besoin les soutenir. L'on me dira que la chose n'est pas possible avec trente ou quarante élèves. Cette réponse vaut celle de mes jeunes dessinateurs à qui je demande tel dessin. Ils attendent, à mon arrivée ; à ma question de ce qu'ils attendent, ils me disent : « Monsieur, je ne suis pas capable. » Je leur conseille tout de même d'essayer et ils [19]ne réussissent pas ce qu'ils auraient aimé réussir, mais ce qu'ils devaient réussir. Ça a une autre importance. Cela seul est sensible, est intelligent, est prodigue.

Les examens, me dira-t-on. Oui, les examens, s'ils sont dans l'ordre du reste, ils sont mal faits, étant trop bien faits, trop abstraits. On les changera le jour où tout le reste sera changé.

Supposons qu'un élève, à l'âge où il est censé savoir que deux plus deux font quatre, ou de vous répondre ainsi, vous prouve que deux et deux ne peuvent faire que quatre, cela ne vaudrait-il pas cent fois mieux que l'autre ? Il pourrait en être ainsi dans tous les domaines.

---

681 lui [*R faire A donner l'occasion d'*] aimer 684 *A* que *même* quelques 688 *R* l'on *sait.* <Ajout des lignes 688-689 : *Il* [...] *suivie.*> Non 693 *R* aider *qu'*au 704 *R* abstraits *qu'*on 708 *A* fois *mieux* que

---

42. Sur les idées de Borduas en éducation, voir p. 60-62 et 380-382. Voir également Marcel Fournier et Robert Laplante, « Borduas et l'automatisme : les paradoxes de l'art vivant », postface à *Refus global* et *Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 120-121.

Dès que l'enfant est allé à l'école un moment, il perd tout sens de la vie, et beaucoup plus à la ville qu'à la campagne.

Au contraire, il faudrait que l'enfant ait un sens de plus en plus profond de la vie au fur et à mesure de ses années d'études. Ainsi, toutes les forces d'une nation seraient des forces vives. Tandis que, depuis bien longtemps déjà, des forces sont obligées de vivre en dehors de la société qui, elle dans son ensemble, est morte à tous les points de vue, dans tous les domaines.

L'on me répondra : « C'est antipédagogique, c'est du Rousseauisme ». Je répondrai que la pédagogie peut être fausse ou bonne selon son orientation. La vie n'est ni bonne ni mauvaise en soi, possédant autant de puissance pour faire le mal, que de puissance pour faire le bien. Ce dont il s'agit pour la pédagogie, c'est de conserver la vie de l'esprit d'abord, pour ensuite l'orienter vers l'infini de toute chose. J'ai tout lieu de croire qu'elle s'applique à orienter le plus vite possible vers la mort.

L'expérience fut trop universelle pour qu'un doute puisse encore subsister à ce sujet.

Il faut tout refaire, il faut tout recommencer dans tous les domaines. Qui en aura le courage, qui en aura la force ? Si ce n'est pas une telle personne en particulier, ce sera sa voisine. Ce destin, fatalement, s'accomplira[43]. Les héros se multiplieront.

711 *R* vie, *encore* et 721 puissance [*R du A de faire le*] mal 722 puissance [*R du A de faire le*] bien 723 *R* est *d'orienter la vie et la* [*AR de l'esprit en la*] *conservant pour qu'elle* d'abord *A* est *de conserver la vie de l'esprit* d'abord 725 *R* applique *d'abord à la tuer, pour ensuite, si elle ne réussit pas complètement dès le début,* à 731 *l'* destin *fatal* s'accomplira

43. Formule semblable à la fin de *Refus global,* p. 349 et de *Projections libérantes,* p. 478-479.

MANIÈRES DE GOÛTER UNE ŒUVRE D'ART

[1] Des mille manières de goûter une œuvre d'art, une seule est absolue. Et elle est peu commune, celle qui permet la contemplation de sa beauté substantielle[1]. Les autres sont relatives, douteuses, franchement mauvaises ; quelques-unes sont infâmes. Nous les avons adoptées malgré nous, guidés, à notre insu, par la force dispersante du siècle dernier. Force toute-

VARIANTES I : manuscrit, 17 f. (*T.* 256-C) ; II : manuscrit, 28 f. (*T.* 256-B) ; III : dactylographie, 25 f. (*T.* 256-A) ; IV : dactylographie, 20 f., texte de base (fonds privé) ; V : « Manières de goûter une œuvre d'art », *Amérique française*, vol. 2, nº 4, janvier 1943, p. 31-44.

1 I,II ART <Le titre n'apparaît pas en I et II.> III,IV *Des mille manières de...* III *R Madame la Présidente, mesdames, messieurs, //* Des 3 I *R* absolue. *// Celle-là* [*AR* <illisible>] *qui* permet I *A* absolue. *Et celle-là est peu commune, qui* permet II Et [*I' celle-là S celle-ci*] est III *I'* Et *celle-ci* est II commune qui III *A* commune, *celle* qui 4 I de [*I' la S sa*] beauté substantielle *de* [*R l'objet AR œuvre*] [*I' d' S l'*] *art* [*R elle est ignorée AR n' R2 est*] [*R parfaitement ignorée AR plus courante*]. *// Toutes* les II *A* substantielle, *de sa beauté intrinsèque, de sa beauté particulière, de sa beauté inimitable. //* Les III *R* substantielle [*R de AR ses*] [*R sa beauté intrinsèque, de sa beauté particulière, de sa beauté inimitable.* Les 6 I infâmes. <Le passage qui suit a été raturé en I.> *Et nous* [*AR les*] *adoptâmes toutes,* [*AR malgré nous*], *au moins un temps dans la vie, celles-ci. Un voile opaque ayant été tissé par la fausse littérature d'art, les fausses critiques. Tous les à-côtés, toutes les niaiseries, toutes les turpitudes de soi-disants* Nous I infâmes [*R Malgré nous*] *Nous les adoptâmes* [*A malgré nous*], *poussés* [*R dans ces manières néfastes A vers elles*] par II infâmes. [*R Poussés A Nous les avons adoptées, guidés*] à III *A* adoptées *malgré nous,* guidés 7 1 *R* par *toute* la III *RA* par *la* force I *R* dispersante, *dislocante* du III *AR* dispersante, *confondante* du I siècle [*R et demi*] *passé.* [*R (Force qui dispersa l'esprit humain, force qui disloqua notre unité, notre harmonie humaine.)*] [*AR Nous en sommes rendus à voir A2 Force dispersante qui nous donne le senti-*

1. Marie-Alain Couturier, dans *Art et catholicisme* (1941), avait des expressions de ce genre. Par exemple : « la contemplation de l'amour et de la beauté, au degré où ils sont requis pour être dans l'artiste principes efficaces de l'art » (p. 26). Il parle aussi des « rapports propres du génie et de la charité dans la psychologie de l'artiste » et cite une page de Bergson sur le « double point de vue de l'opération créatrice et de la contemplation de la beauté » (p. 26-27).

puissante qui nous donne le sentiment de revivre le XI^ème^ chapitre de la *Genèse* où, à la suite de la construction de la tour de Babel, il est dit : « Allons ! descendons, et là confondons leur langage, afin qu'ils n'entendent plus la langue les uns des autres. Et l'Éternel les dispersa loin de là sur la face de toute la terre...[2] »

Les causes de cette force furent nombreuses. Notre orgueil métaphysique, la première, qui nous fit croire depuis longtemps que nous possédions la connaissance philosophique parfaite, quand l'essentiel de la vie philosophique n'est pas dans la possession de la connaissance, mais dans la recherche continuelle de cette possession ; la fausse littérature d'art, ensuite les fausses critiques, tous les à-côtés, toutes les niaiseries sentimentales, toutes les turpitudes exécutèrent en nous la sentence biblique. Exécution si complète qu'il est quasi impossible à toute personne cultivée de retrouver dans l'art le lieu de sa beauté.

Un voile fut tissé des beautés illusoires, des qualités extérieures, de la puissance suggestive des chefs-d'œuvre passés. Ce

ment de revivre] le onzième II *R* siècle *passé* [*R* <illisible> *les adoptées A dernier*] // Force III *SR* dernier. *Forces toutes-puissantes* qui

8 I le *onzième* chapitre II le [*R onzième A XI^ème^*] chapitre 13 III-V terre ;...« I terre. » *Les exécuteurs de la sentence divine,* [*R que nous avons le sentiment de revivre aujourd'hui*] *furent nombreux.* Notre orgueil 14 III *R* causes [*R de cette confusion, de cette dispersion A de cette force*] furent II cette *confusion, de cette dispersion* furent nombreuses. // *La* première *de toutes fut notre* orgueil III *R* nombreuses. *La première de toutes fut* [*V notre*] orgueil 15 II métaphysique [*AR qui nous a fait*] *en nous faisant* croire longtemps III métaphysique [*A la première R en nous faisant*] [*A qui nous AV fait AS fit*] croire ¸*A depuis*] longtemps I métaphysique, qui I *A* croire *longtemps* que 16 I philosophique [*R absolue A complète*], quand 17 I vie [*R métaphysique A philosophique*] n'est I la [*R jouissance A possession*] de 18 II de [*RA la AR cette*] connaissance 19 I cette [*RA connaissance*] [*R possession*] mais I possession. // *La* fausse II possession ; *ensuite* la III *R* possession ; *ensuite* la I,II d'art, les fausses III *A* d'art, *ensuite,* les 21 II *R* turpitudes *exécutèrent en nous la sentence divine. Elles* exécutèrent III *AR* nous *exécutèrent encore sans cesse* la I sentence *divine.* // [*V L' R exécution*] [*S La A dispersion*] *fut* si II biblique. // *L'exécution fut* si III biblique. [*R L' V exécution*] [*R fut*] si 22 I est *presque* impossible 23 I retrouver *l'essentiel de toute chose.* // Un 24 I voile *opaque* fut tissé *de toutes les* beautés *extérieures, de toutes les* qualités extérieures, *de toute* la puissance II tissé *de toutes les* beautés illusoires, *de toutes* les III tissé [*V de R toutes les*] beautés illusoires, [*V de R toutes les*] qualités 25 II de *toute* la III *R* de *toute* la I passés. // Ce

2. Genèse, ch. XI, v. 7-8.

voile devint si opaque qu'il nous cacha, non seulement l'objet métaphysique de l'œuvre d'art, mais même l'objet sensible, l'objet matériel.

Ce voile, nous l'avons aimé, enrichi, à notre tour, de notre complète incompréhension. Nous l'avons défendu avec acharnement. Était profanateur quiconque osait y toucher. C'était notre droit. Il nous coûtait des années d'un labeur incessant. Il était devenu indispensable, il remplissait toutes les [2] fonctions, tenait lieu de tout, ne nous quittait plus : il comblait le vide de nos jours, mais du minerai de notre propre richesse subconsciente. Il donnait un prix inestimable aux copies qu'on pouvait avoir sur nos murs et par elles nous faisait croire à la présence des chefs-d'œuvre éloignés. Si par bonheur nous approchions d'un musée, il était encore là entre nous et l'œuvre, pour nous distraire, nous disperser.

---

26 I si [*R opaque A épais*] qu'il I *R* cacha, *même* non I *R* seulement *le mystère central* [*AR de la beauté*] *de tout chef-d'*œuvre I *A* seulement *l'objet métaphysique de l'*œuvre *d'art,* mais 27 II mais *aussi* l'objet III mais [*R aussi A même*] l'objet I l'objet *palpable,* l'objet 28 I *R* matériel *qu'est avant tout* <illisible> [*AR de toute*] *œuvre d'art. // Et ce* voile 29 II voile *épais,* nous III *R* voile *épais,* nous I aimé, *nous l'avons choyé, nous l'avons* enrichi II aimé, *nous l'avons* enrichi III *R* aimé, *nous l'avons* enrichi I *R* enrichi [*R2 de*] *toute* [*R2 notre*] [*AR totale A2R complète*] *incompréhension. //* Nous I *A* enrichi *à notre tour, de notre complète incompréhension. //* Nous 30 I acharnement, *quiconque osa y toucher était un* profanateur. *C'était normal, nous avions mis des années de peines, de labeurs incessants à le fabriquer, il* était 31 II C'était *normal. Nous avions mis* des années III C'était [*R normal. Nous avions mis A notre droit. Il nous coûtait*] des 32 II incessant *à le fabriquer.* Il III *R* incessant *à le fabriquer.* Il 33 I devenu [*R magnifique, unique A indispensable*]. Il I,II indispensable. *Il* remplissait III *V* indispensable. *Il* remplissait III *R* indispensable. *Il remplissait toutes les fonctions. Il semblait combler le vide de nos jours, en nous vidant nous-mêmes. Il ne nous quittait plus. Il tenait lieu de tout. Il faisait croire à la présence des chefs-d'œuvre éloignés, en donnant un prix inestimable aux copies qu'on pouvait avoir sur nos murs.* Si <Ajout en III des lignes 32-38 : *Il était* [...] *éloignés.*> I fonctions, il [*A semblait V comblait S combler*] [*A le vide de*] nos II fonctions. *Il semblait combler* le vide de nos jours *en nous vidant nous-mêmes. Il ne nous quittait plus, il tenait lieu de tout. Il faisait croire à la présence des chefs-d'œuvre éloignés en donnant un prix inestimable aux copies qu'on pouvait avoir sur nos murs.* Si 35 I jours *en nous vidant nous-mêmes. C'était le parasite qui ne nous quittait plus* [*A qui tenait lieu de tout*]. [*R Il comblait l'absence AR il remplissait A2 Il nous faisait croire à la présence*] des 39 I était là I nous et *l'objet nous suggérant toutes ses distractions, toutes ses dispersions.* <Le passage qui suit a été reporté en I à la ligne 38, par un crochet placé en appel à « éloignés ».> [*R Il donnait aussi A en donnant*] *un prix inestimable aux copies* [*V qu'on pouvait S que nous pouvions*] *avoir à la maison.* <Fin du passage reporté en I.> *Il était devenu* [*R indispensable A l'unique*], inviolable. *// Il fallut cependant oser la profanation, il fallut le détruire,* puisqu'il II l'œuvre, *nous suggérant ses distractions, ses dispersions.* Ce voile *était* inviolable, *était* sacré. *// Il fallut cependant oser la profanation, le*

Ce voile inviolable, sacré, dut être profané, déchiré, puisqu'il nous cachait de la beauté la vie, le mystère ; puisqu'il faussait tout, nous distrayait, nous dispersait quand le calme, le recueillement eût été nécessaire ; puisqu'il nous interdisait l'approche de l'objet d'art qui seul aurait pu nous révéler son secret. Il y eut scandale, tourments et pleurs.

Un monde ancien mourait : un monde nouveau renaissait. Un monde ancien mourait, rendu au terme de son évolution. Né dans le spiritualisme le plus pur, il s'effondrait quelques siècles trop tôt dans le matérialisme le plus grossier. Vous en connaissez l'histoire des débuts du christianisme à nos jours. Cette histoire nous l'avons étudiée sous bien des angles pour en tirer de multiples leçons. Je vous propose cependant d'en rechercher une nouvelle, celle de la nécessité de la vie instinctive et intelligente de l'esprit. Nécessité constatée dans l'art par son évidente évolution[3].

Revoyons rapidement un album composé des images, dans l'ordre chronologique, des premiers siècles de l'art chrétien à

déchirer, puisqu'il III l'œuvre, [*R nous suggérant ses distractions, ses dispersions A pour nous distraire, nous disperser*] [*AR avec*]. // Ce

41 III *R* voile *était* inviolable, *était* sacré. // *Il fallut cependant oser la profanation, le* [*A dut être profané*], [*V déchirer*], puisqu'il 42 I de *la vie, le mystère, la* beauté *essentielle*, puisqu'il I,II puisqu'il nous distrayait III *A* puisqu'il *faussait tout*, nous 43 I dispersait *où il aurait fallu* le calme I calme, [*R le silence, le recueillement*] *la concentration* ; puisqu'il 44 II nécessaire. *Puisqu'*il I interdisait [*R le contact avec A l'approche de*] *l'œuvre* qui 45 I secret. // Il y eut *des* pleurs, *il y eut des tourments.* // Un 46 II eut *des pleurs et des tourments.* // Un III *A* eut *scandale,* tourments 47 I mourait un nouveau II mourait, un I renaissait. // Un 49 I il *mourait* [*A quelques siècles trop tôt*] dans II il *mourait* quelques 50 I grossier. <Voir Appendice III, p. 561.> 51 I jours. // Cette 52 I nous *l'étudiâmes* sous I,II-A des *jours* pour II-B des [*R jours A angles*] pour 53 I leçons. // Je 54 I nouvelle. // *Celle* de II-A nouvelle : celle I vie *de l'esprit dans la constante évolution constatée dans tous* [*RA les*] *arts* [*R de sa naissance à sa mort. A au cours de leur existence*]. <Le passage qui suit a été encadré et porte en marge l'inscription « Plus tard ». > *Certes ici nous ne serons pas du même avis. L'art mort sera pour vous typiquement l'art moderne. Supprimons-le pour un instant au risque de vous désappointer, si peut-être vous attendiez des révélations sensationnelles. Nous en reprendrons la cause un peu plus tard.* <Fin du passage encadré.> *Nous reverrons rapidement* l'album *fait* des images 55 II-A esprit [*R Nécessité évidente dans la continuelle évolution de l'art des origines du monde à nos jours*] [*AR l'art par son évidente évolution*]. Nécessité II-B esprit. // Nécessité 57 I images *classées* dans <Voir Appendice III, p. 562.>

3. Apparition ici du terme « nécessité » dont la fortune chez Borduas est considérable. Voir p. 302.

Delacroix. Ne nous arrêtons pas à chaque planche, mais observons avec une attention particulière la transformation[4] de l'ensemble. La vie d'une grande famille spirituelle se développera sous nos yeux. (La part raisonnable de la vie spirituelle, collective ou individuelle, prend, dans un domaine particulier, le nom de discipline intellectuelle[5]).

Cependant, avant de feuilleter cette collection, j'aimerais que nous remontions plus avant dans l'histoire. Composons de nos souvenirs trois autres [3]albums, l'un de l'art romain, un autre de l'art grec, et enfin, un troisième de l'art égyptien[6]. Nous les regarderons de la même manière. Peut-être retrouverons-nous, par l'étude de sa vie continue, la connaissance objective

59 I Delacroix, *non en attachant une attention particulière* à chaque II-A,II-B Delacroix. *Nous ne porterons pas une attention particulière* à chaque III Delacroix. [*R Nous*] [*I' ne*] [*R porterons AR portons A2 nous arrêtons*] pas [*R une attention particulière à chaque planche AR de partout A à chaque planche*] mais [*R nous en*] [*I' observerons*] [*A une attention particulière à*] *la transformation* [*AR évidente*] de I mais *préoccupé d'y observer l'enchaînement des transformations sensibles. // Vous verrez ainsi une vie* spirituelle II-A mais *nous observerons de l'ensemble, la transformation* [*R graduelle*][7] [*R vous verrez une*] [*A la vie d'une famille AR une famille complète*] *spirituelle* [*R se dévelo entière AR complète*] se II-B mais *nous* [*A en*] *observerons* [*R de l'ensemble*] la 61 I se *développer* sous *vos* yeux. *Cette* vie *de l'esprit* dans II-B développera *ainsi* sous III développera [*R ainsi*] sous nos yeux. La part raisonnable [*I' de S d'*] [*AR une*] [*A2 de*] [*RA la vie*] [*R de l'esprit A spirituelle*], collective 62 II-A de [*R la A cette*] vie *de l'esprit* prend II-B vie *de l'esprit,* individuelle 63 I particulier *prend* le 64 I intellectuelle. // *Mais* avant II-A,II-B intellectuelle. // Cependant 65 I avant de *revoir cette* collection *d'images,* remontons *dans le passé de l'art occidental qui lui permit de naître.* // Composons II-B collection [*AR seraient*] [*R utiles, une de l'art romain, de l'art grec et de l'art égyptien qui lui permirent de naître ou de se développer.*] J'aimerais II-A collection, *remontons dans le passé de l'art occidental. Groupons nos souvenirs* [*R de la même manière A et composons aussi trois albums*] *pour* [*AR des arts*] *l'art égyptien, de* [*R de*] *l'art grec, et* [*R de*] *l'art romain qui lui permirent de naître, de se développer.* Peut-être 67 I souvenirs *un album aussi de l'art égyptien, de l'art grec, de l'art romain pour enfin terminer par notre propre civilisation. //* Des <Les lignes 68-72 (*Nous* [...] *propre.*) n'apparaissent pas en I.> 68 II-B égyptien. // Nous 69 II-A retrouverons-nous, *de cette manière,* la connaissance II-B retrouverons-nous [*R ainsi A par l'observation de*] [*AI' la AS sa*] [*A vie continuelle AR de l'art*] [*I' la S sa S2 la*] *connaissance objective* [*RA de l'œuvre d'art*] et 70 III par [*R l'observation A l'étude*] de

4. Voir p. 161, 248 et 271-274.

5. Voir la définition de ce mot par Borduas dans les propos rapportés par Maurice Gagnon en mai 1942, p. 640 ; voir aussi p. 170, n. 8.

6. Borduas, comme on l'a dit plus haut, s'inspire à l'occasion de *la Grammaire des styles* d'Henry Martin. Pour ce qui concerne les arts anciens, voir les annotations de *Ce destin fatalement s'accomplira,* et notamment p. 193 et s.

7. La notion de transformation graduelle est formulée ici pour la première fois (variante l. 59).

de l'œuvre d'art, et, par elle, aurons-nous la révélation de sa beauté propre.

Des origines connues de l'histoire de l'art égyptien à son apogée, à la fin du Nouvel Empire, quatre mille ans se succèdent de l'art le plus pur et dans la plus lente évolution. Elle commença longtemps avant cette période qui ne remonte qu'à la naissance du calendrier.

L'art, au cours de la préhistoire, dut servir la magie[8] ; passer ensuite, avec l'organisation de la société, au service de la religion ou des rois. Quels que fussent ses maîtres apparents, leurs exigences, il n'en connut jamais de plus puissant que celui de sa propre loi, de sa propre discipline intellectuelle. Elle guida lentement son évolution jusqu'à l'apogée. Faussée, il se faussa avec elle, et ils mirent tous deux dix siècles à disparaître.

La loi fatale qui conduisit cette discipline sans interruption de la vie à la mort, fut celle de la vie même. L'esprit, comme les êtres charnels, y est soumis. Il se prolonge par une transmission pure et vivifiante durant des millénaires. Mais si, un jour, arrivé au faîte de la puissance, il se complaît dans la gloire acquise, le

71 II-B *R* elle *aurons-nous* la III *A* elle, *aurons-nous* la 73 I Des *débuts de l'histoire connue de* l'art 75 I plus [*RA pur AR lent RA lent*] *dans* [*RA son AR une*] évolution [*AR très lente*]. Elle II-A plus pur dans *une* évolution *extrêmement lente.* Elle II-B plus pur [*R dans une*] [*AR les plus lents*] [*A2 et dans une*] évolution [*RA très lente*]. // Elle III dans [*R une A la plus lente*] évolution [*R très lente*]. [*AR Beaucoup plus ancienne que*] [*RA Elle commença longtemps avant*] cette I Elle *débuta* longtemps 77 I calendrier *égyptien. // Dans ces temps inconnus,* [*R il A l'art*] dut II calendrier. // *Dans ces temps inconnus, l'art* dut III *R* calendrier. // *Dans ces temps inconnus, l'art dut servir la magie* ; passer III <Ajout en III de la ligne 78 (*L'art* [...] *magie*).> 78 I magie. [*R D'abord*] *pour* passer 79 I religion, [*R et*] *au service* des 81 I,II n'en *eut* jamais 82 III sa [*RA propre*] loi [*AR particulière*], de I *A* propre *loi, de sa propre* discipline I intellectuelle. *Elle* [*A le fit*] [*V évolua S évoluer*], *elle* [*A le fit*] [*V grandit S grandir*] *lentement* jusqu'à II intellectuelle. // Elle 83 I apogée. *Elle mit ensuite dix siècles à mourir, à disparaître. Il mit dix* siècles *à mourir,* à disparaître *avec elle. // Quelle fut cette* loi qui *la* conduisit sans II apogée. *Se faussant,* il III apogée. [*R Se faussant, il se faussa A Faussée, il se faussa*] avec 84 II *A* et *ils* mirent 86 II vie. L'esprit 87 I,II y *étant* soumis I soumis. // Il I,II prolonge *dans* une <Voir Appendice III, p. 562.> 88 II des *milliers d'années.* Mais III des [*R milliers d'années A millénaires*]. Mais 89 II dans *l'acquis de* [*V sa S la*] *gloire, dans* le III dans [*R l'acquis de la gloire, dans A la gloire acquise*], le fini [*V de R son*] désir, [*R rejetant ainsi son*] ultime

8. Voir la définition de ce terme par Borduas (p. 307). Le mot « mystère », qui était fréquent dans les premiers états du texte, n'a pas été retenu ici.

fini du désir, dans la fin de son ultime raison d'être, de l'unique moyen de régénérescence, il se fausse, se détruit lui-même, disparaît et, avec lui, la civilisation qui lui donna le jour.

Cette nécessité, ce désir vivifiant, cette fin dernière fut pour l'Égypte la religion. Elle guida, de sa lumière spirituelle, tous les problèmes supérieurs de la nation ; orienta l'existence vers l'infini de la vie de l'âme qu'il fallait conserver au prix de la préservation de l'enveloppe charnelle qui en est le refuge, le soutien indispensable. Vie future et éternelle qu'on souhaita la plus belle, la plus heureuse possible[9].

[4]Tant que les forces actives de l'intelligence égyptienne furent éclairées par cette foi, les disciplines intellectuelles des diverses activités humaines évoluèrent dans l'ordre, la pureté, la généreuse spontanéité en marche vers l'inconnu, l'infini. Voie essentielle de la vie, de toute vie.

Croyez-vous que l'être humain, par exemple, serait semblable à ce qu'il peut être, si, à sa naissance, il connaissait par expérience – dans ses sens et dans son esprit – l'amour, la mort, la

---

90 II désir [*R oubliant A (rejetant) ainsi* son ultime raison d'être *en oubliant sa* régénérescence), il III désir [*A2 dans*] [*AR c'est*] [*A la fin*] [*AR contre l'*] [*A2 de son*] ultime raison d'être [*R en oubliant la A de l'unique moyen de*] régénérescence, [*R il se fausse, il se détruit lui-même, il A il se fausse, se détruit lui-même*], disparaît 91 II fausse, *il* se II *R* lui-même, *il* disparaît 92 II *l'*lui *donnait* le II jour. <Voir Appendice III, p. 563.> 93 II nécessité *première*, ce III *R* nécessité *première*, ce 94 III l'Égypte, la 95 II *l'*nation ; *orientant* l'existence 96 II fallait *à tout prix* conserver *en préservant de la destruction* l'enveloppe III fallait [*R à tout prix*] conserver [*R en*] [*A au prix de la*] [*l' préservant S préservation*] de [*R la destruction*] l'enveloppe 98 II indispensable. // *Cette vie* future [*A et*] éternelle [*R il fallait qu*] *de l'âme* [*R il fallait qu'elle fût A devait être*] la III indispensable. [*R Cette*] [*l' vie*] future III éternelle [*R devait être A qu'il souhaita*] la 100 II *R* que *toutes* les II intelligence furent III *A* intelligence *égyptienne* furent 101 II intellectuelles *de toutes les* activités III intellectuelles [*l' de R toutes les*] activités 102 II *R* l'ordre, *dans* la pureté, *dans* la 103 II spontanéité *en suivant la voie de* l'inconnu, *de* l'infini. *Condition* essentielle III en [*R suivant la voie de A marche vers*] l'inconnu, [*R de*] l'infini. [*R Condition A l'oie*] essentielle 106 II qu'il [*R est A peut être*] si

9. Ajout aux états précédents. « Le dogme fondamental de la religion égyptienne, lit-on dans la *Grammaire des styles*, est la croyance en une survie d'une nature particulière : c'est le dogme du 'ka' ou du 'double'. A sa naissance, chaque individu a une sorte de dédoublement, fantôme animé, image du corps et de l'esprit. Ce 'double' de l'individu peut lui survivre, mais à cette condition que la dépouille mortelle ne disparaisse pas. Aussi voit-on les Égyptiens s'efforcer de conserver cette dépouille le plus longtemps possible et de la défendre jalousement » (fascicule sur *l'Art égyptien* (1929), p. 8).

douleur, la pauvreté, le bonheur et la richesse qui l'attendent ? Pourrait-il alors être généreux, noble et fier ? Ne serait-il pas au contraire méfiant, rusé et mesquin ? Vivrait-il dans la plénitude de ses facultés un intérêt extrême ? N'est-ce pas cette ignorance même de l'avenir qui permet à la vie sa beauté, sa spontanéité ?

La discipline intellectuelle de l'art égyptien toucha cet écueil du connu, à la fin du Nouvel Empire, terme d'un acheminement parfait des origines à cette période. Le premier artiste égyptien comme le dernier de sa race, semblable en cela à tous les véritables artistes du monde et de tous les temps, poussé par un impérieux besoin de rendre témoignage de la vie, poussé par l'amour d'une connaissance plus parfaite pour une possession toujours renouvelée, s'engage résolument dans le champ inexploité que sa vision lui découvre.

Dans l'ignorance de toute technique[10], il prend un silex et trace, dans l'harmonie parfaite de l'intelligence et des sens, l'image, à l'aspect rudimentaire d'abord, de ses victoires, de ses désirs immédiats. Par cette image, il avait espéré une libération totale dans une possession absolue. L'image terminée, il désire la contempler : un intérêt unique lui en cache la beauté. Il ne se reconnaît plus lui-même. Sa déception est immense. Pourtant cette image est le fidèle miroir de sa complète humanité. La joie,

---

111 II *R* extrême. *Je crois que c'est* cette II <Ajout en II des lignes 111-112.> II N'est-ce [*R point A pas*] cette III *R* pas, *au contraire,* cette IV pas, cette III *A* ignorance *même* de 114 I *A* écueil *du connu* à I Empire. *Voyons son évolution* [*V du R début*] [*S des A origines*] *à ce jour.* // Le 115 II parfait [*V des S de*] [*A ses*] origines à [*V ce R jour S cette A période*]. // Le 116 I dernier *artiste vivant* de sa 117 I,II les artistes 119 I connaissance *toujours* plus 122 I *AR* prend *spontanément* un 123 I *R* trace *spontanément* l'image I *A* trace *dans l'harmonie parfaite de l'intelligence et des sens* l'image 124 I d'abord *de ses désirs, de ses victoires immédiates. En commençant cette* image 125 II immédiats. // *En commençant cette* image III immédiats. [*R En commençant A Par*] cette IV *V* immédiats. *Pour* cette V immédiats. *Pour* cette I,II avait *cru à* une libération totale *par* [*R la A une*] possession III avait [*R cru A espéré*] une 126 III totale [*R par A dans*] une I terminée, *sa joie, son enthousiasme s'évanouissent. Froidement, il juge l'œuvre,* [*R infiniment en-dessous de son désir A en la comparant à la nature où son désir se perd.*] *La* déception II il *espère pouvoir* la III il [*R espère pouvoir A désire*] la 128 I immense. Son tourment <Les lignes 128-134 (*Pourtant* [...] *l'implore.*) n'apparaissent pas en I.> 129 II le miroir *fidèle* de *sa sensibilité,* de III de [*R sa sensibilité AR son être sensible et intelligent*] de II humanité. *Sa* joie, *son* enthousiasme III humanité. [*V Sa*] joie, [*R son A l'*] enthousiasme

10. Voir l'allégorie de la première œuvre d'art, p. 175.

l'enthousiasme évanouis, il constate son impuissance. Froidement, il en cherche la cause. Il ne confronte plus l'œuvre à la plénitude anticipée où, dans l'action, son désir vivant se perd. [5]Il l'analyse. Y découvre une force étrangère, celle de l'objectivité apparente du monde extérieur. Il croit en elle, il l'implore. Son tourment ne connaîtra plus de bornes. Un démon le possède ; il lui commande : « Recommence et saisis cette fois l'insaisissable, je t'aiderai ! » Son esprit et son cœur largement ouverts, avec enthousiasme il obéit sans cesse. Chaque fois, la joie est extrême ; il croit atteindre le but de son rêve. Toujours la déception est amère et il recommence avec plus d'ardeur, avec plus de générosité, avec plus de pureté. De déception en déception, une double victoire est toutefois remportée. Celle de la beauté spontanée de l'œuvre par l'expression parfaite, dans la matière même de l'objet, de la sensibilité[11] de l'individualité de son auteur. Victoire complète, particulière, inimitable, qui jamais plus ne sera dépassée. Une autre aussi, incomplète celle-là,

130 II Froidement, *intelligemment*, il en *recherche* la cause. // Il III *R* Froidement, *intelligemment*, il 131 II l'œuvre *au grand tout recherché* où III l'œuvre [*R au grand tout recherché A à la plénitude anticipée*] où 134 II apparente. Il III *A* apparente *du monde extérieur*. Il 135 II bornes ; *un* démon II possède [*R il A et lui*] commande 136 I insaisissable. Son esprit 137 I,II ouverts, il III *A* ouverts, *avec enthousiasme* il obéit *sans cesse*. [*AR Recommence indéfiniment RA chaque fois*] la 138 I *R* il *recom* obéit I obéit, *il recommence*. Chaque II *R* obéit *il recommence*. Chaque 139 I,II rêve. *Chaque fois* la III rêve. [*R Chaque fois AR Mais A2 Toujours*] la 140 I *R* recommence. // *Mais imperceptiblement* // Avec I <Ajout de la ligne 141 (*plus* [...] *pureté.*) en I.> 141 I pureté. // *Avec chaque* déception, *cependant*, une II pureté. // *A chaque* déception *cependant*, une III pureté. // [*AR Cependant*] [*RA chaque déception cependant AR œuvres apportèrent A2 De déception en déception*], une 142 III victoire [*A est toutefois R est remportée*] [*AR est A remportée*]. Celle I,II est remportée 143 I *A* beauté *spontanée* de I de l'*objet*, [*R complète A parfaite*] *celle-là* [*R absolue*], *qui jamais plus ne sera dépassée, étant particulière, inévitable* [*A mais qui toujours sera là, complète, tant que la marche suivie se fera vers de nouvelles conquêtes*]. Une autre II de l'*objet dans* l'expression *complète* de l'individualité III de l'[*R objet dans A œuvre par*] l'expression [*AR cependant*] [*R complète dans A parfaite dans la matière AR universelle A2 même*] [*A de l'objet, de la sensibilité, de l'*] individualité 145 II auteur. *Expression imprimée dans la matière même de l'objet.* Victoire *parfaite, celle-ci*, qui III *R* auteur. *Expression imprimée dans la matière même de l'objet.* Victoire III Victoire [*R parfaite AR totale A2 complète*] [*R celle-ci, qui jamais plus ne sera dépassée, étant particulière, inimitable.* Une <Ajout en III des lignes 145-146 : *Victoire* [...] *dépassée.*> 146 II dépassée, *étant particulière, inimitable.* // Une I,II autre *victoire* aussi III *R* autre *victoire* aussi I aussi, *mais* incomplète

11. Voir p. 245-246 et 310 sur la connaissance sensible.

relative et circonstancielle de la technique qui évolue imperceptiblement.

Les siècles passent. L'artiste graveur devient sculpteur. De demi-victoire en demi-victoire, l'aspect se transformera au fur et à mesure que se transforme en lui la représentation qu'il se fait du monde, au fur et à mesure qu'il recevra l'aide promise. L'objet d'art, d'aspect de rêve qu'il garde longtemps, devient de plus en plus figuratif. La constante objectivité apparente le conduira de la vraisemblance à l'illusion de la réalité.

L'architecture, guidée par sa loi particulière, se développera simultanément à l'évolution de la sculpture. Au service de plusieurs maîtres, des problèmes secondaires se créent pour elle. Ici non plus, cela ne changera rien à sa profonde évolution. Elle reste strictement parallèle aux autres disciplines intellectuelles de la même civilisation.

---

147 I et [*R spontanée A circonstancielle*] *celle de la* technique I *R* imperceptiblement *au fur et à mesure de l'évolution de l'esprit, dans l'évolution de la discipline intellectuelle de l'art. //* Les 149 I,II passent. *De graveur,* l'artiste III passent. [*R De graveur*] [*AR de l' l'*] artiste [*AR qui était A graveur*] devient III sculpteur. [*AR D'une*] [*RA demi-*] victoire [*AR à une R en*] demi-victoire 150 I se <Voir Appendice III, p. 563.> 151 I mesure [*R de la transformation des idées qu'il se fait A que se transforme la représentation qu'il*] se II se *transforme* au III *l'* se *transforme* au 152 I monde *sensible et des raisons* [*l'* <illisible> *S supérieures*] *qu'il découvre à son art. D'*aspect de rêve *qu'elle eut* longtemps *elle* devient II monde. Au II qu'il *reçoit cette* aide III qu'il [*l' reçoit*] [*R cette A l'*] aide II promise. <Ajout en II des lignes 153-154 : *L'objet* [...] *figuratif.* Le passage qui suit en II n'a pas été retenu par Borduas.> *// [l' D' S L'] aspect de rêve* [*R qu'il est A que l' AV œuvre AS objet A d'art garde*] *longtemps* [*R il AR l'art*] *devient de plus en plus* [*l' figurative S figuratif*]. Elle 154 I plus *figurative. Il avait cru trouver une voie certaine, elle le* conduira [*R gra*] [*R jusqu'à A de*] la vraisemblance II figuratif. [*R Elle AR L'aide de l'art A2 l'aide implorée*] le conduira III figuratif. [*R L'aide implorée A2 La constante*] [*AR L'*] *objectivité apparente* [*AR constante*] le conduira 155 I réalité. *// Parallèlement au développement de la sculpture se développe l'architecture, suivant aussi sa propre loi. // Certes,* des problèmes II réalité. *// Parallèlement au développement de la sculpture, suivant aussi sa propre* loi, *évolue l'architecture. Certes* des problèmes 156 III *R* L'architecture *simultanément à l'évolution de la sculpture, se développe aussi selon sa loi particulière.* Au III <Ajout des lignes 156-157 (*guidée* [...] *sculpture*) en III.> IV,V L'architecture guidée 159 I elle *en étant au service d'un particulier, du roi ou de la religion.* Ici II elle [*R en étant*] [*AR* <illisible> <illisible>] [*AR qu'elle est de*] *au service de plusieurs maîtres.* Ici II plus *cependant* cela III *R* plus, *cependant,* cela I ne *changea* rien I évolution. [*R Elle*] *Évolution* [*A elle aussi*] strictement 160 II Elle *restera* strictement parallèle *à toutes* [*R celles de l'art AR toute cette évolution A2 les disciplines intellectuelles*] de III *l'* Elle *restera* strictement I parallèle *à* [*A toutes*] *celles* de la civilisation III parallèle [*R à toutes les A aux autres*] disciplines

L'art de l'architecte est plus complexe que celui de la sculpture ; il n'est pas comme lui libéré de toutes fonctions utilitaires. Son œuvre à lui doit faciliter la vie de l'homme au temple, à la cité, au foyer, y créer de l'ordre, [6]de la beauté. Problème fini d'une part, infini de l'autre. D'une part fini, parce que l'homme doit pouvoir y remplir des fonctions exactes ; infini par la nécessité de combler son désir de contemplation.

L'architecture, à l'égal de tous les arts, contient une science vivante qui se développe le long des siècles vers le bonheur de sa maturité. D'aspect sauvage, rudimentaire, des époques préhistoriques, graduellement elle s'humanise. La stabilité de sa construction réalisée, elle deviendra plus large, plus souple, plus raffinée, plus fleurie. Là encore de demi-victoire en demi-victoire l'impossible devient possible.

La conquête semble entière dans tous les arts : l'architecture a satisfait les exigences humaines. La statuaire est dans toute sa splendeur. L'art ornemental a raison de tout. La civili-

---

162 I de *l'architecture* est II de [*R l'architecture AR construire A2 l'architecte*] est II que [*RA celui de*] la 163 I comme <Nous retenons la leçon de I, qui donne « comme lui libéré » plutôt que « comme elle libéré » en II-V.> II comme [*R lui A elle*] libéré 164 I à *elle* doit [*R favoriser*] faciliter II à [*R elle A lui*] doit II vie [*R de l'être humain A de l'homme*] au I l'homme *en y créant* de l'ordre 165 II foyer *en y créant* de III foyer [*R en*] y [*V créant*] de 167 I *R* doit *remplir* pouvoir I *R* fonctions *physiques* exactes I exactes. *Infini parce qu'il doit satisfaire aussi son besoin* de contemplation II infini *parce qu'il doit aussi* [*R satisfaire son besoin de A combler son désir de*] contemplation. 168 III *AR* combler *aussi* son I contemplation. // *Cette dernière devant être remplie gratuitement, spontanément par* [*R l'harmonie A la solution*] [*R par la rigueur, par la pureté*] *généreuse* [*AR et pure de*] *la première.* // [*R Ceci dit, revenons à l'architecture égyptienne. A Retournons quelques pages.*] // L'architecture II contemplation. // *Cette dernière devant être* [*AR est*] *remplie gratuitement par la solution spontanée de la première.* // L'architecture 169 I,II L'architecture, *comme* tous III L'architecture, [*R comme tous A à l'égal de tous*] les I arts [*R étant A contenant*] une I science *exacte* <Voir Appendice III, p. 564.> 170 II développe *lentement au cours* des III développe [*R lentement A le long*] des 171 I sa *perfection.* // D'aspect II maturité. // D'aspect 172 I *R* elle *s'affine* s'humanise I humanise *dans la* stabilité II humanise. *Dans la* stabilité III humanise. [*R Dans V la*] stabilité 173 I,II construction elle *devient* plus III construction [*AR* <illisible> *A réalisée*] elle [*V devient*] plus I *R* plus *souple,* large 174 I *R* plus *fleurie, plus* raffinée I fleurie. // Là 175 III l'impossible [*RA devient AR deviendra*] possible I possible. <Voir Appendice III, p. 565.> 177 II a [*R comblé tous les désirs des hommes A satisfait les exigences humaines*]. La II statuaire [*R est au faîte de son pouvoir AR domine la situation A2 est dans toute sa splendeur*]. La 178 I ornemental *est dans toute sa* [*R gloire A splendeur*]. [*R Toute la civilisation A La civilisation égyptienne*] *est* [*V à R son apogée S au*] *comble de la* puissance. // [*R Elle*] se croit II ornemental [*R est dans toute sa splendeur AR domine la situation A2 a raison de tout*]. La

sation égyptienne, dans la puissance sans limites de sa maturité, se croit désormais éternelle. Le poids de son savoir-faire est formidable. Il renverse l'équilibre humain, et fausse dans sa chute l'orientation de l'esprit. La mort mettra dix siècles à tout niveler. Ainsi disparut cet arbre de vie spirituelle aux ramifications profondes. Il avait permis, plus de quatre mille ans, la beauté spontanée d'un art sévère et pur.

Après l'art d'Égypte, fruit de l'immobile grandeur d'une éternité bienheureuse, celui de la Grèce nous convie de son sourire, invitant à la joie de vivre, au sein de laquelle la soif d'un bonheur infini ne fera plus défaut. La recherche passionnée de cette divine harmonie fera son unité spirituelle, orientera sa métaphysique, déterminera sa civilisation. Encore et toujours, l'art suivra son évolution.

L'époque historique est bien courte. Elle ne remonte qu'à la première Olympiade, en 776, pour se terminer avec l'occupation romaine, l'an 146 avant Jésus-Christ. Mais au vingtième siè-

---

179 II égyptienne [*R au comble de la A dans toute sa*] puissance, se III dans [*R toute V sa*] puissance [*AV illimitée A2 sans limites de sa maturité*] se IV *V* dans *sa* puissance 180 II éternelle. // Le I de *sa science* [*A matérielle*] est *considérable.* Il 181 I,II humain, *entraînant* dans III humain, [*R entraînant A et AR entraîne A2 fausse*] dans [*V sa S la S2 sa*] chute [*R une fausse A l'*] orientation I,II chute *une fausse* orientation 182 I esprit, *dans la jouissance négative* [*V de R l'acquis*] [*S du A connu*]. // La I,II niveler. // Ainsi 183 I disparut *une longue vie spirituelle qui avait permis durant* quatre 184 II permis *durant* quatre III permis [*R durant A plus de*] quatre I ans *et plus l'expression* spontanée II ans *et plus* la III ans [*R et plus*] la 185 I spontanée *de la beauté* [*V d' R art S dans*] *l'* art *le plus* sévère, *le plus* pur, *le plus divin.* // Après II spontanée *de l'art le plus* sévère, *le plus divin.* // Après III spontanée [*V de*] [*A un R l'*] art [*R le plus*] sévère, [*R le plus divin A et pur*]. // Après 186 I Après <Voir Appendice III, p. 566.> I de *la divine* grandeur 187 I,II bienheureuse, *l'art* de III bienheureuse [*R l'art A celui*] de III *RA* sourire *invitant* à 188 I vivre, *où le désir d'un* bonheur II vivre [*R où A au sein de laquelle*] le II laquelle *le désir* d'un III laquelle [*V le R désir A soif*] d'un 189 I ne *nous* fera 190 II harmonie *humaine* fera III *R* harmonie *humaine* fera 191 I civilisation. // *L'art évolua encore* et toujours, *simultanément avec elle.* // *Son histoire* est courte 192 II évolution. // *Cette histoire* est III évolution. // [*R Cette A L'époque*] [*V histoire*] [*RA est*] [*A bien*] courte [*R puisqu' V elle*] ne 193 I,II courte *puisqu'elle* ne 194 I Olympiade <Voir Appendice III, p. 567.> 195 II Jésus-Christ. // *Cependant l'art préhellénique existait déjà au vingtième siècle avant notre ère.* // *L'art égyptien et l'art grec évoluèrent ainsi simultanément durant des siècles.* // La III *R* Jésus-Christ. *Cependant, l'art préhellénique existait déjà un vingtième siècle avant notre ère. L'art égyptien et l'art grec évoluèrent ainsi simultanément durant des siècles.* // La Grèce III *A* Jésus-Christ. *Quant au vingtième siècle avant notre ère, l'art préhellénique existait déjà, se développa des milliers d'années, simultanément à l'art égyptien.* // La Grèce IV Jésus-Christ ; [*V Quand S quand*] au vingtième siècle avant notre ère l'art pré-

cle avant notre ère existait déjà l'art préhellénique, qui se développa des milliers d'années simultanément à l'art égyptien.

[7]La Grèce, dans l'isolement géographique et intellectuel, refit, indépendante, les mêmes conquêtes de l'objectivité. Phidias, au cinquième siècle, situe son apogée[12]. Soit cinq cents ans après l'époque glorieuse de l'Égypte. Dans une pureté exemplaire, l'art grec acquit graduellement l'aspect de tous les charmes de la vie corporelle des êtres. Ces victoires furent l'une des causes extérieures de notre perte par la Renaissance ; la seconde du même ordre vient de la même manière, de la Rome ancienne.

La sculpture de Phidias reste fière, noble, pure, généreuse. Elle est surchargée en plus de mille reflets des beautés extérieures qui nous sollicitent : beauté idéalisée des corps et des mouvements, de tous les éléments utilisés par le sculpteur. Beautés intrinsèques par leur harmonieuse expression dans le marbre, mais illusoires dans leur objet. Nous avons goûté jusqu'à l'eni-

hellénique [*I' existait S existe*] déjà, se [*I' développa S développe*] des milliers d'années simultanément à l'art égyptien. // La Grèce V Jésus-Christ ; *quand* au

196 V ère *l'art préhellénique existe déjà, se développe* des 198 II dans [*R un parfait A l'*] isolement 199 II refit [*R dans A en*] *des conditions différentes,* les III refit, [*R en des conditions différentes A indépendante*], les IV-V refit indépendante II conquêtes, *implorant la même aide de l'objectivité. Avec* Phidias III *R* conquêtes, *implorant la même aide* de l'objectivité. *Avec* Phidias 200 II siècle, *se* situe III *R* siècle, *se* situe 203 II êtres. [V *Cette*] *conquêtes* furent III Ces [*R conquêtes A victoires*] furent 204 II *A* perte *par la Renaissance* ; la 205 II ordre *nous venant* de la [*A même manière de la*] Rome ancienne. [*R et les deux par*] [*AR ensemble*] [*R Renaissance*]. // Phidias III ordre [*R nous l' venant*] de 206 I ancienne. // *Avec* Phidias, *la* sculpture reste [*R très*] pure, [*R très*] *spontanée,* [*R très*] généreuse *et* en plus mille *beautés* [*R empruntées A extérieures*] vous II ancienne. // [*R Avec Phidias A La sculpture de*] Phidias [*R la sculpture*] reste 207 II *R* pure *et spontanée* généreuse 208 II plus *des* mille III *l'* plus *des* mille 209 I sollicitent : [*R Expression de la*] beauté *idéale* des corps I corps, [*R expression de la*] *beauté idéale* des mouvements II corps, des III corps *et* des I mouvements [*R du rythme A beauté idéale de tous les éléments utilisés par le sculpteur.*] Beauté 211 I intrinsèques [*R encore dans A par leur*] l'expression [*A dans le marbre*], mais 212 I Nous [*A n'avons*] [*V goûtons S goûté*] [*A que*] l'illusion [*R nous*] [*I' ignorons S ignorant*] l'expression

12. Le développement sur Phidias est ici beaucoup plus élaboré que dans *Ce destin, fatalement, s'accomplira,* p. 196.

vrement l'illusion : nous avons ignoré l'expression[13]. Nous nous sommes empoisonnés[14] du reflet de la vie qui semble circuler dans ces êtres de pierre, mais nous avons oublié la vie particulière, la seule vie réelle de l'œuvre.

Tout comme le dixième siècle de l'art égyptien, le cinquième de l'art grec voit se rompre l'équilibre : l'unité humaine est perdue. L'expérimentation continuera vers de nouvelles mais fausses conquêtes. La perfection, la science qui avant Phidias et avec lui étaient gratuites – don magnifique de la vie dans l'élan vers l'inexprimable – deviennent la fin d'un désir précis, parfaitement calculé. L'artiste ne fait plus tout ce qu'il peut, dif-

213 II l'illusion, *mais* nous III *R* l'illusion, *mais* nous I l'expression. [*R la beauté propre, mystérieuse de l'œuvre*]. Nous I nous [*V empoisonnâmes A sommes S empoisonnés*][*V de l'illusion S du reflet*] de *la* vie qui *de dégage* de ces *personnages de ces draperies en oubliant* la vie particulière [*AR seule A2 unique*] [*A source de*] [*A2 la A beauté réelle A2 de l'œuvre d'art*] [*A provenant de sa matière universelle d'une part, de la* [*AV* <illisible> *AS sensibilité A2 l'individualité*] [*A de l'artiste*] [*AR non du modèle*] *d'autre part*]. // *Le modèle n'a jamais rien eu à voir à tout cela*]. [*R Nous aimerons*] [*R avons aimé par*] <Un trait horizontal sépare ici le texte.> // *Après le cinquième siècle, pour l'art grec, comme après le 10ième pour* l'art égyptien, l'équilibre *est rompu*. L'expérimentation *continue cependant* elle [*V veut S va*] [*R encore*] *vers de nouvelles* conquêtes, *mais elles ne sont plus désintéressées*. La perfection 216 II l'œuvre *provenant de sa matière universelle d'une part, de la sensibilité de l'individualité de l'artiste d'autre part. Double source de l'unique beauté objective de toute œuvre d'art. // Après le cinquième siècle pour l'art grec comme après le dixième pour l'art égyptien, l'équilibre est rompu,* l'unité [*R de l'artiste*] humaine III l'œuvre [*R provenant de la matière universelle, d'une part AR fait de l'impression dans A2R impression dans A3R Vie qui est donnée par*] [*R de la sensibilité, de l'individualité de l'artiste, d'autre part AR elle est*] [*R Double source de l'unique AR source de*] [*R beauté objective de toute AR toute l'*] *œuvre d'art*]. III *R* l'œuvre. // *Après le cinquième siècle pour l'art grec comme après le dixième pour l'art égyptien, l'équilibre est rompu* : l'unité <Ajout en III des lignes 217-218 : *Tout* [...] *l'équilibre.*> 218 III *R* humaine *de l'artiste* est 220 conquêtes. <La page 10 existe en trois versions différentes dans le manuscrit II ; la première version (lignes 220-242 (*conquêtes* [...] *artistes*) et la seconde version (lignes 220-235 (*conquêtes* [...] *perd*) n'ont pas été retenues par Borduas qui y a biffé le folio et inscrit, en marge, le mot « nul ». Nous présentons les variantes de ces trois versions en II-A, II-B et II-C.> 221 I lui *était une conséquence* [*A de l'harmonie*] *de l'unité de l'être* dans l'élan 222 I vers *l'infini, devient ici* la fin II-A,II-B,II-C deviennent *maintenant* la III *R* deviennent *maintenant* la 223 I parfaitement *conscient. Le sculpteur ne fait plus ce qu'il peut,* [*A différence extrême*], *il possède l'habileté de faire ce qu'il veut. R La différence est aussi grande que*

13. Sur l'expression de l'artiste et de la beauté intrinsèque de l'œuvre, voir les distinctions scolastiques (notamment sur action immanente et action transitive) véhiculées à Montréal par *Art et scolastique* de Jacques Maritain et *Art et catholicisme* de Marie-Alain Couturier, qui tous deux donnent des conférences à Montréal à cette époque.

14. La *Réponse des Indépendants* et le texte *Au printemps dernier* parlaient de « désintoxication » (voir p. 147, 191 et 556).

férence extrême, il acquiert l'habileté nécessaire à l'exécution de tout ce qu'il veut. La science, la perfection, de positives qu'elles étaient, deviennent négatives. De sensibles, abstraites[15].

Le goût sain, vivant dans son désir intransigeant de l'essentiel, se fourvoie ; il recherche maintenant la joie prostituée de l'habileté acquise et perfectionnée, de l'accessoire, du secondaire. Le jugement se fausse : il décrète essentiels l'habileté, l'accessoire, le secondaire. Il croit que la [8]science codifiée, complètement exploitée, est indispensable. Il ne se rend pas compte combien nocive elle est pour l'art. La vie puissante et généreuse se perd dans la mesquinerie de vains exercices d'un perfectionnement insensé. Quatre siècles conduiront la civilisation grecque de l'impuissance à la mort.

de la vie à la mort]. <Les lignes 225-237 (*La science* [...] *à la mort.*) n'apparaissent pas en I et II-A.> // *L'art égyptien avait conquis l'anatomie. (Ici, j'entrevois la joie de* [*R certa*] *quelques ignorants, à m'entendre dire pareille chose). Certes* l'art II-A calculé, *conscient.* L'artiste II-B *A* plus *tout* ce III *R* peut – différence extrême – il

224 II-A exécution *d'un désir délimité, fini, connu.* II-B *R* exécution *d'un désir délimité, fini,* connu. *Il ne sait faire que ce qu'il veut. De positivement vivant que l'art était dans la perfection dans la science devient négatif // L'art* La 225 II-C veut. // La 226 II-B sensibles *elles deviennent* abstraites 228 II-B goût [*R se fourvoie*], *de* sain, *de* vivant qu'il était *en désirant dans son désir intransigeant* [*AR de la joie RA de*] *l'essentiel* [*R dans l'inexprimé*] se fourvoie ; il *désire* maintenant II-C goût, *de* sain, *de* vivant *qu'il était* dans III *R* goût, *de* sain, *de* vivant *qu'il était* dans 229 II-B de *l'accessoire, du secondaire dans* l'habileté [*R nouvelle*] acquise 230 II-B perfectionnée. Le jugement *aussi* se fausse *car il croit que* l'habileté, le secondaire, l'accessoire *sont essentiels. Que* la II-C secondaire. // Le 231 II-C il [*R juge A décrète essentiels*] l'habileté 232 II-C *R* secondaire, *essentiels.* Il II-B codifiée, *exploitée et morte* est II-C *A* codifiée, *complètement* exploitée 233 II-C *R* indispensable. *Il ne se rend pas compte qu'au contraire elle est nocive, qu'elle* [*V conduit S conduira*] *l'art à sa perte totale.* La vie II-C *A* indispensable. *Il ne se rend pas compte* [*R qu'au contraire elle est A combien*] *nocive* [*A elle est*] *pour l'art.* La 234 II-B puissante et *magnifique* se 235 II-B perd *en vains* [*R et creux*] exercices *de perfectionnements insensés. Toutes les facultés supérieures de l'être se détruisent elles-mêmes avec un acharnement diabolique. // L'art devient une imposture, la science une exploitation, la religion un moyen d'existence.* 236 II-C insensé. [*R Dans V quatre S Quatre*] siècles [*R ils*] conduiront 237 II-C *R* grecque *à sa fin dernière* de II-C mort. // *L'art égyptien au cours de son évolution du connu à l'inconnu [R toujours n'est-ce-pas*], acquit III *R* mort. // *L'art égyptien* [*V au*] cours

15. Le rapport sensible/abstrait donnera place plus tard au rapport abstraction géométrique / abstraction baroque ou lyrique.

Au cours de son évolution du connu à l'inconnu, l'art égyptien acquit la science anatomique. Leurs pharaons nus sont des merveilles de précision. Merveilles autrement plus émouvantes que tous les manuels que l'on met encore, de par le monde, entre les mains de jeunes artistes. Mais les Égyptiens négligèrent la perspective. Aucun soupçon de cette science n'apparaît dans leur art. (Perspective veut dire, dans un sens, science de l'illusion.) De tels problèmes ne se posèrent pas intellectuellement pour eux. L'architecture, la statuaire avec leur réelle profondeur leur suffirent. L'ornementation sculpturale de leur architecture était en ronde-bosse partout où l'élément architectonique s'y prêtait, aux colonnes, par exemple. Sur les murs, la sculpture était la plus belle écriture que l'on puisse rêver. Jamais de moyen ou de haut-relief. L'objectivité est obtenue directement par la vivante sensibilité du trait, du modelé d'une finesse extrême. La même discipline est inconsciemment suivie dans la peinture. Je dis inconsciemment, car à la fin de la décadence, sous l'influence grecque, une frise existe, celle de Ptolémée VI entre les déesses du Nord et du Sud du temple d'Edfou, où ce problème illusoire de la profondeur est posé consciemment pour la première fois. Essai malheureux d'une assimila-

---

238 II-A connu. // *L'art égyptien avait au cours de son existence acquis* la science III *A* inconnu, *l'art égyptien* acquit I égyptien *avait conquis l'anatomie.* Leurs 239 II-A anatomique. *(Ici j'entrevois la joie possible de quelques détracteurs à m'entendre dire pareille chose. Certes l'art égyptien* [*R avait à*] [*R conquis A posséda*] *l'anatomie.* Leurs I pharaons *me sont des précis* [*AR d'anatomie de cette science*] *autrement* [*A plus*] *émouvants que* [*V' certains S tous les*] *manuels* [*R aussi bien faits qu'inutiles pour l'art*] que II-A nus [*R en*] sont des *précis autrement plus émouvants* que 240 II-C émouvantes, *je vous prie de me croire* [*A mesdames, messieurs*] que III *R* émouvantes, *je vous prie de me croire, mesdames, messieurs,* que 241 I encore [*R dans A entre*] les II-A encore entre IV monde entre 242 I artistes. <Voir Appendice III, p. 569.> III négligèrent *cependant* la 243 I perspective ; *il semble même n'en avoir eu aucun* soupçon. Perspective II-C *R* soupçon *même* de II-C *V* dans *son* art 244 II-C,III art. Perspective I un *certain* sens I illusion. *Aucun problème de cette sorte ne se posa pour lui.* L'architecture II-C,III illusion. De 246 II pour [*R eux A lui*]. L'architecture I L'architecture [*A et la statuaire*] *avec* [*R sa troisième A leur réelle profondeur*] [*V' lui S leur*] suffirent. II profondeur [*R lui A leur*] suffirent 247 I suffirent. [*R L'élément A L'ornementation*] sculpturale II *V* de *son* architecture 248 I *R* partout, *partout* où I l'élément *architectural était dégagé comme* les colonnes 249 II prêtait, *les* colonnes 250 I sculpture *devient* la I,II plus *merveilleuse* écriture III plus [*R merveilleuse A belle*] écriture 251 I L'objectivité <Ajout en I des lignes 251-253 (*L'objectivité* [...] *extrême*).> I L'objectivité *n'*est obtenue *que spontanément* par 253 I extrême. *Dans la peinture,* la même [*R règle est*] discipline I suivie. [*A Je dis inconsciemment*] *et j'ai une preuve* à 255 I celle <espace laissé en blanc ici> où 257 I problème est posé pour

tion impossible. Il venait trop tard pour l'art égyptien à jamais perdu. À la Grèce revient d'avoir vécu la découverte de la perspective. De subtils problèmes d'illusion d'optique furent même rigoureusement observés et résolus par l'architecte.

L'art romain peut naître. Il n'aura rien à inventer. En Égypte, en Grèce, les arts furent divins ; ils découvrirent spontanément leurs moyens d'expression plastique. L'art romain sera, lui, très humain ; il vivra des [9]découvertes étrangères et fabriquera l'art moral. Nécessité métaphysique, conditionnée par l'impureté foncière de sa civilisation d'emprunt. La grandeur romaine résulte de la généreuse impétuosité à vivre, de la rigueur, de la pureté initiale des mœurs, du désintéressement individuel. Sa formidable force vitale lui permettra de tout assimiler.

Muni de ces qualités, puissant de la virginité de l'art étrusque, aidé de ce que la Grèce possède de forces vives et de ce qui n'est pas encore mort de l'Égypte, l'art romain ira à la conquête du monde. D'une bravoure remarquable, aucun problème ne lui fait peur. Pour la première fois dans l'histoire il s'attache à la

---

259 I Il *était* trop I,II tard. *L'*art égyptien *étant* à *tout* jamais 260 I perdu. // *Il revient donc à* la Grèce d'avoir [*V découvert A vécu la S découverte*] [*R dans*] [*V le R même ordre*] [*A de*] [*S la*] perspective II perdu. *Il* revient *à la* Grèce d'avoir 261 I furent [*A même*] rigoureusement résolus par *l'architecture* [*R Je ne vous en parlerai pas. C'est la plus connue. J'aurais aussi à répéter à son sujet les mêmes*] <phrase interrompue> // L'art 263 I,II romain *pouvait* naître III romain [*R pouvait A peut*] naître I,II Il n'*aurait* rien III *V* Il n'*aurait* rien I inventer, <Voir Appendice III, p. 569.> 264 III *R* divins [*R qui A ils*] [*RA découvrirent spontanément*] [*AR inventèrent*] leurs [*R propres*] moyens 265 II leurs *propres* moyens III *R* leurs *propres* moyens 268 II foncière *de son art* de III *R* foncière *de son art*, de II d'emprunt. *Sa* grandeur résulte de *sa* généreuse III d'emprunt. [*V Sa*] grandeur [*A romaine*] résulte de [*V sa*] généreuse 270 II pureté [*A initiale*] *de ses* mœurs, *de son* désintéressement individuel. // Muni III initiale [*V de R ses*] mœurs, [*V de R son*] désintéressement 271 III Sa <Ajout en III de la ligne 271 : *Sa* [...] *assimiler.*> 273 I qualités *particulières, s'appuyant sur* la II qualités, *s'appuyant sur* la III qualités [*R s'appuyant sur*] [*AR tout A puissant de*] la virginité [*R toute-puissante*] de I,II virginité *toute-puissante* de I étrusque, il ira à la conquête du monde [*R connu*], *entraînant à sa suite tout ce que la Grèce possédait* [*R de sain, de vivant A de forces vives*] tout II étrusque, *il ira à la conquête du monde entraînant à sa suite* ce que la Grèce *possédait* de forces vives [*A et*] ce III *R* étrusque, *il ira à la conquête du monde, entraînant à sa suite ce que la Grèce possédait de forces vives et ce qui n'était pas encore mort de l'Égypte.* [*R Il fut*] [*AR est*] [*V d'*] une bravoure <Ajout en III des lignes 273-275 : *puissant* [...] *l'Égypte.*> 275 I,II Égypte. *Il fut d'*une 276 I bravoure *extrême* aucun II remarquable. *Aucun* problème 277 I,II lui *fit* peur. [*R L'art*] Pour I l'histoire, *l'art* [*R fait*] *devient* familier II l'histoire *l'art* s'attache III l'histoire [*R l'art A il*] s'attache

recherche de l'expression des beautés d'ordre moral. L'âme humaine lui prêtera ses sentiments. Il devient familier ou grandiloquent. Son évolution fut aussi rapide que le furent les conquêtes militaires. Dans cent ans il atteint la puissance : il mettra trois siècles à se corrompre au rythme des corruptions ambiantes.

Au sein de cette outrageante splendeur, une philosophie jeune, ardente, une religion nouvelle, se propageait, gagnait chaque jour plus d'adeptes. Loi de vie venue de la Judée conquise par César. Elle s'infiltra sans faiblesse au cœur de Rome et de là rayonna dans ses colonies. Rien n'agit contre elle, ni les persécutions, ni les honneurs. Elle était invulnérable. Progression du christianisme, chute de l'Empire romain. L'une ne fut pas la cause de l'autre, la première accompagna seulement la dernière. La civilisation romaine rendue depuis longtemps à la maturité est incapable de renouvellement.

L'individu, de désintéressé qu'il était, devient intéressé, de généreux, calculateur. La vie n'est plus un mystère, il sait maintenant ce qu'il en attend, ce qu'il en désire. Il avait ardemment voulu la force que donnent le travail, l'intelligence, force qui en retour durant la phase empirique de la civilisation apporte gé-

---

279 II,III lui *prête* ses II sentiments. *L'art* devient III sentiments. [*R L'art A Il*] devient I grandiloquent. *L'âme humaine* [*R fut son champ d'expérimentation. Elle*] *lui livra tous ses sentiments. Il était moral. // Ses conquêtes militaires furent foudroyantes. L'*évolution *de son art* fut 280 I rapide, dans II *V'* furent [*V' les S ses*] conquêtes III *V'* furent *ses* conquêtes 281 I,II il *avait* atteint III *R* il *avait* atteint I atteint *la limite de la gloire. Il* mettra 282 I corrompre *au fur et à mesure de la corruption des activités supérieures de la nation. //* Au sein 283 I sein [*V une S de*] *cette dissociation lente,* une 284 I *R* jeune, *et* ardente I nouvelle [*R merveilleuse*], *d'une force morale merveilleuse* se II *R* nouvelle *d'une force merveilleuse* se I,II propageait, *gagnant* chaque 285 I adeptes. *Cette loi* de vie *venait* de II vie *venant* de III *V* vie *venant* de 286 I par *Jules* César. *//* Elle I cœur *même* de I de *la* Rome *antique. De* là *elle gagna* ses 287 II là *gagna* ses III là [*R gagna A rayonna dans*] ses 288 III persécutions ni I invulnérable. <Voir Appendice III, p. 570.> 289 II romain. *//* [*R Cette A La*] *cause nous la trouvons dans cette* civilisation *même* rendue 291 III *R* romaine *est* rendue II longtemps *à la limite de sa vigueur.* L'individu 292 III *A* maturité, *est* incapable 294 I généreux, *il devient* calculateur I,II vie n'*était* plus III *V* vie *n'était* plus V un *système,* il I mystère *à vivre,* il I,II il *savait* maintenant III *V'*il *savait* maintenant 295 I ce [*R qui l'A qu'il en*] attendait V qu'il attend II en *attendait,* ce III *V'*en *attendait,* ce I qu'il [*A en*] *désirait.* Il II en *désirait.* Il III *V* en *désirait.* Il I Il *avait longtemps désiré la force que donnent le travail, l'intelligence, l'ardeur,* [*R qui en retour*] *force qui en retour apportait* [*A généreusement*] la puissance. II Il avait *longtemps désiré* ardemment la force III avait [*R longtemps désiré ardemment AR avec ardeur A2 voulu ardemment*] la 297 II retour *apportait* généreusement III *A* retour *dans l'empirisme* [*AR* <illisible> <illisible>] [*A de la civilisation*] [*V apportait*] généreusement

néreusement la puissance. Il avait tout donné, [10]tout sacrifié pour la gloire lointaine, incertaine, inconnue. Il désire maintenant la puissance de la gloire par tous les moyens, par la ruse, par le meurtre. Les facultés supérieures de l'être se détruisent elles-mêmes avec un acharnement diabolique. Ce qui est sain ne réussit plus, seule la malhonnêteté a des chances de succès. L'art devient une imposture, la science, une exploitation, la religion, un moyen de subsistance. L'ordre de la vie était disparu remplacé par le désordre de la mort. Ce fut la seule raison de sa perte. Quelques révolutions faussées à leur point de départ tentèrent en vain le rétablissement de l'équilibre. Les invasions des Barbares purifièrent le monde de cette putréfaction. Aucun pays de la terre ne put prendre pareille succession. Ce fut le chaos où sombra le monde antique.

Seule monta de ces ruines, dans la nuit tremblante d'appréhension qui succéda à ce gigantesque effondrement, la divine flamme de la religion nouvelle. Toutes les intelligences, tous les cœurs devinrent chrétiens.

L'art qui en naquit vécut trois siècles difficiles au centre de la Rome païenne. Possédé de sa raison particulière de vie, il

---

298 I avait *longtemps* tout donné II avait *longtemps* tout III *R* avait *longtemps* tout I donné pour 299 I,II Il *désirait* maintenant III *V* Il *désirait* maintenant 300 I puissance *même* par II puissance *de la force* de I ruse, le meurtre, *la corruption de toute espèce.* // L'ordre 301 II meurtre. *Toutes les* facultés III meurtre. [*R Toutes V les*] facultés 302 II diabolique. // L'art III <Ajout des lignes 302-303 (*Ce qui* [...] *succès*) en III.> 305 II moyen *d'existence.* L'ordre II,III vie *avait* disparu I disparu *à sa place* le 306 I mort *envahissait* [*R toutes les activités*] *toutes les disciplines.* Ce I fut *l'essentielle* [*R l'unique*] raison II fut *l'essentielle* raison III fut [*R l'essentielle A la seule*] raison 306 III *RA* sa *perte.* Quelques 307 I perte. *Toutes les autres ne furent possibles que par la présence de celle-ci.* Quelques I leur [*R tête A point de départ*] tentèrent II tentèrent [*R vainement de A en vain le*] rétablissement I vain [*V un*] *redressement.* [*R Cette civilisation*] *Cet art, qui s'était permis victorieusement d'être moral devint immoral.* [*V Les invasions S L'invasion*] *des barbares purifia* le monde II équilibre. *L'invasion* des barbares *purifiera* le 309 II putréfaction. // Aucun 310 I terre *n'était prêt à* prendre *la* succession *d'un pareil empire.* Ce 311 I chaos, *tout le monde antique fut nivelé.* // Seule 312 I ruines *dans l'air pur d'un beau matin* la divine 313 II succéda ce 316 I L'art *chrétien* naquit *en même temps que* [*R la religion*] *l'esprit nouveau* [*A vécut donc trois siècles*] au centre II L'art *chrétien* vécut III L'art [*R chrétien A qui en naquit*] vécut 317 I païenne *et corrompue. Il serait normal* [*R qu'*] *de croire qu'il* [*R en aurait conservé le meilleur A aurait conservé A2 le meilleur A de l'art romain*]. *Qu'il en serait* [*R tout*] *au moins à tout jamais marqué. Il n'en fut rien. Sachant d'instinct vital que* [*R le meilleur A l'essentiel*] *de tout* <illisible>] [*S objet*] *d'art n'est possible que par l'harmonie humaine d'où il découle.* [*R Il réagit violemment contre lui*]. Possédé II païenne. // Possédé I sa *propre* raison *d'être* [*R de sa propre unité A il réagit violemment contre lui*]. Ce

épura d'abord l'art romain pour réagir ensuite violemment contre lui. Ce que les invasions étrangères avaient épargné, il le détruisit pour reconstruire, quelquefois avec ces ruines, selon sa rigoureuse discipline intellectuelle et instinctive. Il ne conserve de l'art païen que la science pratique de construire une voûte, invention étrusque. Dans une absence admirable de moyens, dans une pauvreté évangélique, l'art chrétien refit, à son insu, les expériences anciennes. Il grandit ainsi jusqu'à la fin du Moyen Âge, acquérant sans cesse par la seule vertu de son désintéressement, richesse sur richesse d'expression plastique. Un fait imprévu modifia alors le rythme de son évolution.

Normalement, il aurait mis encore des siècles à atteindre la possibilité technique d'exprimer, dans sa perfection, l'illusion de la beauté objective qui le sollicitait. La découverte de l'art romain sera une révélation. L'artiste réalise instantanément, pour la première fois, dans une lucidité extraordinaire, [11]le terme vers lequel il s'achemine dans une inconscience de moins en moins grande. Simultanément, toutes les sensiblités firent un bond en avant. Ce bond nous l'avons nommé : la Renaissance. C'était plutôt, pour l'art chrétien, une vieillesse prématurée.

---

319 I *R* lui. *Tout* Ce I détruisit *avec rage* pour 320 I *A* reconstruire, *quelquefois* [*V de S avec*] *ses ruines* [*R quelqu'un*] [*V suivant S selon*] sa *rigueur, sa loi, sa* [*R propre*] discipline II ruines *mêmes*, selon III *R* ruines *mêmes*, selon 321 I-III ne *conserva* de 322 I science de 323 I étrusque. *L'art chrétien commença à zéro. Dans* une pauvreté II étrusque. *L'art chrétien commença dans* une III étrusque. [*R L'art chrétien commença V dans*] une 324 I évangélique, *dans une faiblesse admirable, graduellement sans même le savoir, il* refit *selon sa particularité* [*V les S l'expérience A de l'art égyptien, de l'art*] grec. Il *évolua* ainsi *en ligne droite* jusqu'à II évangélique *il* refit *selon son individualité* les III évangélique, [*R il A l'art chrétien*] refit [*R selon son individualité AR à son compte A2R sans s'en A3 à son insu*], les 325 II expériences *de l'art égyptien, de l'art grec.* Il III expériences [*R de l'art égyptien, de l'art grec AR passées A2 anciennes*]. Il 326 I seule *rigueur* de 327 II plastique. // Un 328 I imprévu <Voir Appendice III, p. 570.> 329 I Normalement [*R il A l'art chrétien*] aurait II Normalement *l'art chrétien* aurait III Normalement [*R l'art chrétien A il*] aurait I,II siècles *peut-être* à III *R* siècles *peut-être* à 330 II perfection *l'illusoire* beauté I illusion *des beautés sensibles* [*AR conséquence de l'aide implorée A2 qui le sollicitent. Conséquence fatale de l'aide implorée*]. La 331 II sollicitait, *conséquence fatale de l'aide implorée.* La III *R* sollicitait, *conséquence fatale de l'aide implorée.* La 332 I *R* une *extraordinaire* révélation I instantanément [*R le terme, à demi-conscient, avant, de son orientation, avec une jouissance extraordinaire*] pour 333 I *A* extraordinaire, *il voit* le 334 I il *s'acheminait* [*R inconsciemment*] dans une [*V conscience S inconscience*] de [*V plus*] en [*V plus*] grande II il *s'acheminait* dans III *V* il *s'acheminait* dans 335 I les [*R disciplines intellectuelles firent un bond A sensibilités firent un bond en avant*] de 336 I avant *de plusieurs siècles.* Ce I nous *le nommâmes* la II nommé la I *R* Renaissance. [*R la civilisation chrétienne allait A C'était*] plutôt

L'on sentit profondément la beauté accomplie de l'art romain, mais l'on ne comprit pas comment elle avait été possible. La discipline était en retard sur la sensibilité (l'exact contraire se produit aujourd'hui pour l'art vivant[16]). Tous les esprits furent saisis d'une soif de connaissance encore inconnue ; elle se perpétue dans la science contemporaine. L'on expérimente avec fièvre les sciences connexes de l'art. Chaque jour apporte de nouvelles conquêtes. L'Italie, la première, vécut cette gloire extravagante : Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël. L'étude de l'art grec fut entreprise avec la même passion. La contagion gagna l'Europe entière. Les artistes se mirent à l'école de Rome ; ils participèrent à cette fièvre. De retour au pays, ils y implantèrent la Renaissance. Elle s'acclimata partout ; les disciplines anciennes furent abandonnées. Par sa prodigalité, la Renaissance s'épuisa graduellement. De pure, de vivifiante qu'elle fut, elle empoisonna tous les domaines de l'art. Vous seriez surpris de savoir ce que chacun nous lui devons. N'étudie-t-on pas encore le dessin par la copie de l'antique ? Il y a plus de trois siècles qu'il en est ainsi. Il ne reste vraiment qu'un sujet de consolation. L'art égyptien, le plus lent de tous,

338 I sentit *parfaitement* la beauté *abstraite* de II beauté *intellectuelle* de III beauté [*R intellectuelle A accomplie*] de 339 I ne *comprenait* pas *encore* [*A très bien*] comment I comment *ce fut* possible II elle *fut* possible I discipline *intellectuelle* était 340 I retard. Tous II sensibilité (*exactement le* contraire 341 II art [*R moderne A vivant*]. Tous 342 I inconnue *dans l'histoire. //* L'on II inconnue. L'on III inconnue. [*A Elle se AR continue A2 perpétue* [*A dans la science AR moderne A2 contemporaine*]. L'on 343 I,II,III L'on *expérimenta* avec 344 I sciences de I-III jour *apporta* de 346 I Léonard, Michel-Ange 348 I artistes [*R* <illisible> <illisible> *pays A étrangers*] se mirent 349 I Rome, participèrent I fièvre. *Ils rapportèrent au pays* la Renaissance [*R (Elle devient française A Avec le temps*] *Elle sut s'acclimater* [*R* <illisible> *A tous les goûts*] [*R tantôt à la romaine, tantôt à la grecque, selon le cœur, selon le goût*) *Petit à*] <Phrase interrompue> *Graduellement elle* s'épuisa 351 II furent [*R déclassées A abandonnées*]. *Dans* sa 352 II *A* s'épuisa *graduellement.* De I vivifiante [*R elle devient corrompue*] qu'elle fut, [*R elle*] *se salit, se corrompit* [*R et occasionna la mort de l'art chrétien et* empoisonna 354 V chacun *de* nous lui *doit.* N'étudie-t-on I devons. [*V L'on*] étudie [*A -t-on pas*] encore 355 I dessin *d'après* l'antique *et le moyen antique ! Et il* y II dessin *d'après* l'antique III dessin [*R d'après A par la copie de*] l'antique 356 I ainsi. *C'est incroyable. Il* ne *nous* reste *qu'une* consolation : *celle-ci, nous savons que* l'art II *A* reste *vraiment* qu'un 357 II *R* consolation *celui-ci* L'art I tous *les arts,* mit

16. « Art vivant » est le titre de la collection que dirigera Maurice Gagnon aux Éditions de l'Arbre. On y publiera des ouvrages de Gagnon sur Pellan, d'Élie sur Borduas, de De Tonnancour sur Roberts, de Dumas sur Lyman, de Lyman sur Morrice, etc.

mit dix siècles à mourir. Trois de dix reste sept ; ce n'est pas pour demain.

L'art italien fut le premier à sombrer en croyant que la jouissance négative de la gloire et de la science passées (acquises dans l'action) était une inflexible tradition vivante. Il voulut se conserver intact et pur, sans la règle de vie. Il n'en est pas encore revenu. L'art des autres pays le suivit dans la tombe et pour la sceller à tout jamais, on organisa l'enseignement négatif des Beaux-Arts. La France seul pays de l'Europe sut sortir victorieuse de cette [12] calamité. Et quand je dis la France, je ne pense qu'à la France vivante qui crée sans cesse dans la liberté. La France généreuse et ardente dans la poursuite de l'essentiel, de l'éternel, de l'absolu. Cette France-là fut souvent révolutionnaire. Elle le devient une fois de plus et retranche son existence en dehors des cadres de la société faussés, corrompus. La mort et la vie cohabitèrent la même nation. Une lutte ouverte s'engagea entre ces éléments, qui désormais sera peut-être éternelle.

De national que l'art était en Égypte, en Grèce, il devint international avec la civilisation romaine. Il n'a pas cessé de l'être depuis. Cette lutte engagée le fut aussi. L'art français sauva l'art occidental, sinon l'art chrétien.

---

360 I sombrer [*R Il n'en est pas revenu. Il avait droit plus que d'autres à ce sort malheureux A en croyant le premier que la tradition était la jouissance malhonnête de l'acquis*]. L'art II *R* croyant *le premier* que 361 II *A* gloire *et* de II passées acquises [*R dans A par*] l'action, était une tradition 362 III *A* une *inflexible* tradition 363 II la *régénérescence.* Il III la [*R régénérescence A règle A2R inflexible*] [*AR* <illisible> *A de vie*]. Il 364 I pour *qu'elle soit à tout jamais scellée, l'*on organisa *les écoles* des 365 II des *beaux-arts.* La 367 I cette *fatalité.* [*R Et encore ce n'est pas la France toute entière*]. *Et encore vous ne m'entendez pas.* Quand II calamité, *et* quand I France <Le passage qui suit a été raturé en I.> *celle qui pour moi* vivante [*A celle qui crée sans cesse la tradition. La perpétuelle tradition qui est la régénérescence* [*A continuelle*] *de la vie* [*V spirituelle S supérieure*] *d'une nation. //* [A *Cette France-là fut toujours révolutionnaire*] <Le passage qui suit n'a pas été retenu> *celle qui crée sans cesse la tradition, la perpétuelle tradition* [*A faite d'une évolution continue*] *non de celle qui* [*R la*] *dévore dans l'attente les* [*R traditions passées A coutumes acquises*] <Fin du manuscrit I.> 371 II plus *en organisant sa vie* en dehors de III plus [*R en organisant sa vie A et retrancha son existence*] en dehors [*A des cadres*] de 372 III *A* dehors *des cadres* de II société *rendue au terme de sa civilisation, faussée, corrompue.* La mort III société [*R rendue au terme de sa civilisation*], *faussée, corrompue.* La IV *V* société *faussée, corrompue.* La 373 II lutte *ardente* s'engagea [*A entre ces éléments*] qui 374 II *R* éternelle *entre ces deux éléments. //* De 375 II était *dans* l'Égypte, *la* Grèce *ancienne,* il *devient* international III *R* Grèce *ancienne,* il 377 III-V engagée, le II aussi. // L'art II *R* sauva *donc, par cette lutte,* l'art

Il puisa peut-être la force vitale nécessaire dans la réserve créée par ce bond en avant vers la mort prématurée que fut la Renaissance ? Il sut, en tout cas, logiquement, normalement, simplement nous conduire à une vie nouvelle, inespérée. Vie nouvelle que nous ne méritions plus. Chardin, Corot, David, Delacroix terminent cette évolution. Après eux, dans la même lignée, c'est le néant. La science du métier, de la technique, l'habileté, le souci du rendu, au poil (en violent langage d'atelier[17]), sont encore une fois dans l'histoire recherchés pour eux-mêmes dans l'abstrait d'une connaissance considérable mais fixe, finie, insensée. C'est la négation de l'art, par la perte de l'équilibre, de l'harmonie humaine. Un monde ancien meurt.

Un nouveau renaît à la lumière, à l'ardeur, à la pureté première. L'impressionnisme nous le révèle, en découvrant, pour l'art, un champ totalement inconnu d'expérimentation : celui de la lumière physique. Bienheureuse lumière qui chassa du coup toutes les illusoires beautés passées. Le scandale fut retentissant. Nous n'étions plus habitués à tant d'air frais. L'on se rendit cependant à l'évidence après trois quarts de siècle. Aujourd'hui, les personnes soi-disant cultivées acceptent les impressionnistes, sans beaucoup d'ardeur, [13]sans amour ; mais l'on conçoit qu'ils furent utiles.

---

379 II *R* puisa *peut-être* la III puisa [*A peut-être*] [*V sa*] force II réserve [*R de vie*] créée par [*V le*] bond 381 II Renaissance. [*R En tous cas*] [*V il S Il*] sut logiquement III *A* sut, *en tout cas*, logiquement 382 II inespérée. [*R Une*] [*V vie*] nouvelle 383 V ne *méritons* plus 384 II Delacroix *terminèrent* cette III *V* Delacroix *terminèrent* cette II dans [*R cette A la même*] lignée 386 II poil, en II atelier sont 387 II *R* recherchés *négativement* pour 388 II connaissance *immense* mais III connaissance [*R immense A considérable*] mais 389 II C'est *le néant total, dans le déséquilibre complet de l'unité* humaine III C'est [*R le vide absolu, dans A la négation de l'art, par*] [*V le déséquilibre S la*] [*A perte de*] [*R complet de l'unité A de l'harmonie*] humaine. [*A // Un monde ancien meurt*]. // Un 390 II *R* humaine. // *Une fois encore l'art fait naufrage dans le matérialisme le plus grossier.* // Un nouveau 391 III *R* nouveau *monde* renaît II la *vie*, à la II première. // L'impressionnisme 392 II révèle. // *Les impressionnistes nous le révélèrent* en III *R* révèle, *les impressionnistes nous le révélèrent* en 394 II physique. // *Cette bienheureuse* lumière [*R physique*] chassa III physique. [*R Cette*] [*V bienheureuse*] lumière III *A* lumière *qui* chassa 395 II retentissant. // *Le monde n'était* plus *habitué* à III *R* retentissant. [*R Le monde n'était A Nous n'étions*] plus 398 II impressionnistes. *Sans* beaucoup 400 II utiles. Pas plus

---

17. Trait d'humour (sur les modèles nus) prévu pour la conférence et conservé dans la version publiée.

L'admiration s'arrête là. Pas plus que pour les œuvres du passé, on ne contemple leur beauté réelle, objective. Sisley, Degas, Renoir nous choquent encore, nous froissent, nous dérangent[18]. Nous étions si bien sans eux, dans notre chambre close. Les faux artistes plus intéressés que le public et sans cesse à l'affût d'un perfectionnement continuel, s'emparent des moyens techniques découverts et les exploitent. Ils continuent ainsi la mort de l'art officiel[19]. D'autres, dans leur candeur par trop juvénile, se vantent, après de longues années d'études ou même d'enseignement, d'être à la découverte de cette étourdissante lumière, comme si elle pouvait leur être encore inconnue. Des mots méchants me viennent à l'esprit, n'insistons pas...

Enfin l'on crut comprendre les impressionnistes. Ils expriment encore l'une des formes extérieures de la nature. Après eux tout s'enfonce. C'est le gouffre infranchissable.

En exprimant les formes du monde invisible, l'art occasionne la rupture[20], la confusion entière, comme si personne, en dehors des artistes ne possédait un monde étranger au

---

401 II œuvres *passées on ne peut contempler* leur 402 II objective. // Sisley V objective, Sisley 405 II Les *soi-disant* artistes *eux* plus II public [*A à l'affût du perfectionnement continuel*] [*I' s'emparèrent*] des 407 II les [*I' exploitèrent*]. *Continuant* ainsi III *I'* les *exploitèrent*. Ils 408 II candeur se [*R mirent A vantent*] après 410 II enseignement [*R dans les écoles A d'être*] à la [*R recherche A découverte*] de II *R* cette *éblouissan* étourdissante 411 II elle [*A pouvait*] leur [*R était A être*] encore II inconnue. [*AR Comme*] [*R (c'est de la malhonnêteté, de la niaiserie, du piétinement insensé*)]. Des 412 II pas. Enfin *pour les impressionnistes* l'on crut *les* comprendre. Ils 415 V s'enfonce. // Enfin II infranchissable. En III infranchissable // [*R L'art*] [*I' en*] exprimant 416 II invisible, *ils occasionnèrent* la rupture *totale*[21], la III invisible, [*A l'art I' occasionna*] la 417 II *R* confusion *est* entière 418 II dehors *de ces* artistes

---

18. Voir par exemple la lettre d'Hector de Saint-Denys Garneau à Jean Le Moyne, octobre 1936 (dans *Lettres à ses amis*, p. 241) et son article « Peintures françaises à la Galerie Scott », dans *la Relève*, décembre 1936 (3e série, 2e cahier, p. 45-50 (repris dans *Œuvres*, p. 285-6).

19. Expression du programme de l'exposition des Indépendants.

20. Dans sa conférence du 25 avril 1941, lors du vernissage des Indépendants, Marie-Alain Couturier parlait d'une « triple » rupture ; Jean Le Moyne usera des mêmes termes à propos de la peinture québécoise : « Son éclatante rupture avec l'académisme nationaliste [...] est un scandale réconfortant » (« Signe de maturité dans les lettres canadiennes », *le Canada*, 12 octobre 1943, p. 11).

21. Formulation déjà proche de celle des manifestes surréaliste et surrationnel de 1947 et 1948, *Rupture inaugurale* et *Refus global* (variante l. 416).

monde qui l'entoure, un monde de « monstres familiers » selon la jolie expression de François Hertel[22].

Il était à prévoir ce gouffre infranchissable. Nous avions toujours recherché les qualités d'emprunt, aimé les beautés idéales, les beautés extérieures de la nature, quand il n'aurait jamais fallu cesser de contempler les beautés réelles, la beauté objective de l'œuvre d'art. Nous en avions aimé la beauté abstraite, sans en aimer la beauté sensible. Quand sans la beauté sensible, il ne saurait y avoir de réelle beauté abstraite. Nous n'avons aimé dans l'art que ce qu'il y avait d'illusoire, préférant ainsi l'ombre à la proie. Quand jamais cette première, si belle fût-elle, n'aurait dû seule nous satisfaire. [14]Nous avons oublié constamment la beauté essentielle quand elle aurait dû avoir toute notre sollicitude, tout notre amour. Nous n'avons aimé dans l'art que ce qu'il y avait de voulu, de réalisé, d'atteint dans la figuration ; donc ce qu'il a de définitivement fixé, d'impersonnel et partant de mort. Quand il aurait fallu contempler en lui ce qu'il a de spontané, de généreux, de fatalement personnel, donc, ce qu'il a d'éternellement vivant et par-là de forcément changeant.

D'un côté c'est l'illusoire, l'apparence irréelle de la vie, mais la mort réelle dans la fixité. De l'autre, c'est le tangible avec ou sans l'apparence irréelle de la vie, mais c'est la vie réelle dans

---

419 II selon [*R l'expression A la jolie expression*] de 420 II Hertel. // *Elle* était III Hertel // [*R Elle A Il*] était 421 II prévoir *cette rupture.* Nous III prévoir [*R cette rupture A ce gouffre infranchissable*]. Nous 431 II quand *constamment* elle II avoir *tout notre amour,* toute notre sollicitude. Nous III avoir [*R notre amour, toute*] notre sollicitude [*A tout notre amour*]. Nous n'avons aimé dans [*R l'objet*] [*l' d'*] art [*A que*] ce qu'il [*R y a A avait*] de 433 II dans l'*objet d'*art II y *a* de 435 III *R* mort. *Quand il aurait fallu contempler en lui ce qu'il a d'éternellement vivant et par-là de forcément changeant. //* <Ajout en III des lignes 435-438 : *Quand* [...] *changeant.*> 437 II *A* donc, *de* ce II *A* il *y* a 440 II fixité. // De III tangible, avec 441 IV *l'* dans *sa* constante

22. François Hertel, « Plaidoyer pour l'art abstrait », *Amérique française,* novembre 1942, p. 8-16. Hertel, jésuite dont le vrai nom est Rodolphe Dubé (Rivière-Ouelle, 1905 – Montréal, 1985) enseigna la littérature et la philosophie au collège Jean-de-Brébeuf ; certains de ses étudiants d'alors allaient devenir disciples et amis de Borduas. Sécularisé en 1946, Hertel enseigna un temps au collège Grasset. Laïcisé par la suite, il quitta le Québec (1947) pour s'installer à Paris où il fonda les Éditions de la Diaspora et la revue *Rythmes et couleurs.* Des divergences sur la notion d'abstraction et un conflit entre Borduas et Pellan rendront ses rapports avec Borduas de plus en plus distants.

la constante évolution. Tel est le désaccord : le public vivant dans la mort de l'art ; les amis de l'essentiel vivant la vie de l'art.

Ces conditions ingrates confondirent le langage. Si l'art vivant emploie sa langue, nous ne l'entendons plus ; s'il emploie la nôtre, sa raison le désapprouve. S'il dit, par exemple, en employant notre langage : « Vous aimez de l'œuvre d'art les beautés idéales », il pense : « La beauté idéale ne saurait exister que dans son objet qui est l'idée, hors de laquelle aucune réalité ne lui est possible. » – « Vous en aimez les beautés naturelles. » Il pense : « La beauté naturelle ne saurait exister que dans la nature, hors de laquelle son aspect est illusoire. » – « Nous disons, ceci fait bien, cela fait mal. » – Lui pense : « Ceci est bien, cela est mal. Qu'importe que le bien fasse mal, que le mal fasse bien. »

L'extrait de la *Genèse* ne commençait pas trop haut : « Allons ! descendons, et là confondons leur langage, afin qu'ils n'entendent plus la langue les uns des autres...[23] » Il faudrait réviser nos notions, refaire l'unité. L'art peut être pour nous l'occasion d'un renouvellement complet de notre vie intellectuelle et sensible. Le temps est propice ; un puissant intérêt nous anime. Depuis des semaines, des mois, des années, une profonde inquiétude nous gagne, [15]accumulée par la multitude d'œuvres d'art réputées des chefs-d'œuvre, qui nous échappent, nous déplaisent ou nous font horreur. Nous sentons qu'un monde neuf, puissant, irrésistible se construit sans nous. Comment lui rester indifférent. Ne faudrait-il pas encore plus de force pour la résistance qu'il n'en faudrait pour abandonner, pendant qu'il en est temps, ce voile épais de nos préjugés qui nous fait tant de mal.

442 II évolution. // Tel II désaccord, *d'un côté* le III *R* désaccord : *d'un côté*, le 443 II l'art, *de l'autre* les III *R* l'art ; *de l'autre* les II l'art. // *Dans ces* conditions *les deux groupes ne parlent plus la même langue.* Si 444 III conditions [*R données les deux groupes ne parlent plus la même langue A ingrates confondirent le langage*]. Si 445 III emploie [*l' la*] [*R sienne A langue*], nous 447 II aimez [*R dans A de*] *l'*art III de [*A l'œuvre V l'*] art 454 II bien. » // *Mon* extrait 457 III *R* autres... » Et l'Éternel les dispersa loin de là sur la face de toute la terre ;... » Il 460 II *R* sensible. *Pourquoi n'en pas profiter* ? Le 464 II horreur. // Nous 465 II Comment [*AR y A2 lui*] rester 468 II épais qui III *A* épais *de nos préjugés* [*RA qui*] nous

23. Déjà cité en partie ; voir p. 182 et 209.

Quelques-uns d'entre nous doutent déjà de certaines convictions d'hier. Nous interrogeons dans le trouble, l'ère nouvelle qui s'avance, accompagnée de l'horrible tragédie universelle. Tragédie dont nous souffrons de tout notre être.

Une époque héroïque est commencée pour plusieurs ; elle s'étendra à tous. Pourquoi ne pas en être dès maintenant. Ne savons-nous pas que tous ceux et tout ce qui a réussi en ce siècle et demi passé, n'étaient pas nécessairement le meilleur. Ne savons-nous pas que de grands poètes sont morts inconnus, que de grands savants furent persécutés, que de grands artistes subirent le ridicule toute leur vie. Nous savons que la révision des comptes[24] s'opère, qu'elle continuera ; nous savons que tout être humain devrait se remettre à cette tâche éminemment humaine de détruire en lui ce qui a été corrompu, de redresser ce qui a été faussé, pour continuer ce qui est resté sain. L'avenir ne devrait plus nous trouver en défaut.

Les impressionnistes, les premiers, nous ont donné cet exemple de générosité : le courage d'aller de l'avant vers de nouvelles conquêtes. Par l'expérimentation des problèmes de la lumière colorée ils eurent sur l'évolution de la discipline intellectuelle, une double action. Ils complètent le cycle de l'expression plastique du monde extérieur qu'avaient entrepris les arts occidentaux passés. (L'art égyptien mit des siècles à la conquête de l'anatomie. L'art grec refit cette conquête en plus de la science optique de la perspective. [16] L'art romain se servit des

472 II avance [*R avec A accompagnée de*] l'horrible 473 II être. Une 475 III dès maintenant ? Ne 479 II artistes [*R connurent A subirent*] le 481 II comptes [*R est commencé A s'opère*] qu'elle 483 II détruire ce III *A* détruire *en lui* ce 485 III *AR* défaut *vis-à-vis nous-mêmes. //* Les 487 II générosité [*R du A le*] courage 488 II conquêtes. *En expérimentant les* problèmes III conquêtes. [*R En expérimentant sur l' les A Par l'expérimentation S des*] problèmes 490 II *AR* action. *La première* Ils 491 II extérieur entrepris *par tous* les 492 II passés. L'art 494 II L'art <La page suivante, qui inclut les lignes 493-505 (*L'art* [...] *humain*), n'a pas été retenue. Le numéro 20 de la page a été biffé et le mot « nul », en surcharge, apparaît au centre de la page. Les pages « 20 » et « 21 » existent chacune en deux versions différentes dans le manuscrit II ; la première version (lignes 493-524 (*L'art* [...] *choses*)) a été rejetée par Borduas qui y a biffé le folio et inscrit, en surcharge, le mot « NUL ». La seconde version (lignes 493-524 (*L'art* [...] *choses*)) a été conservée par l'auteur. Nous présentons les variantes de ces deux versions en II-A et II-B.>

24. Voir p. 181 et 344.

deux, emprunta en outre les sentiments de l'âme humaine. L'art chrétien suivit aussi ce même chemin et avec l'avènement de la peinture à l'huile s'attacha à rendre l'intimité des êtres et des choses. Je pense à Vermeer, à Chardin, à Corot. Les impressionnistes nous donnèrent la lumière colorée du paysage. Toutes les heures du jour et de la nuit furent mises à contribution, complétant ainsi la discipline intellectuelle de l'objectivisme.)

Ils indiquent également le chemin d'une nouvelle discipline intellectuelle, celui du subjectivisme que le public ne veut pas encore admettre. Pourtant rien n'est changé à l'œuvre d'art et jamais rien n'y sera changé tant que la matière sera ce qu'elle est et que l'homme restera humain. Je répéterai que tout objet d'art est fait de deux choses aussi réelles l'une que l'autre : d'une matière palpable : métaux, pierre, bois, peinture, papier, fusain etc., d'une part, et de la sensibilité particulière de l'artiste d'autre part : sensibilité imprimée dans la matière même de l'objet. Sensibilité d'autant plus générale, plus universelle qu'elle sera plus vivante, plus identifiable, plus pure. Cela seul est objectif à l'œuvre d'art. Le reste n'est qu'illusion.

---

495 II-A deux, *prêta* [*R en plus A en outre*] *à son art* les sentiments II-B *R* deux, *prêta en outre* emprunta 496 II-A chrétien *refit* [*R aussi*] *ces découvertes* [*R aussi*] et avec II-B chrétien *refit aussi ces découvertes* et 497 II-A l'huile [*R il*] s'attacha [*RA en plus*] à IV-V l'huile s'*attache* à 498 II-A Vermeer, Chardin, Corot 499 II-A nous *révélèrent le* paysage, *de conventionnel qu'il était* [*A il*] *sembla devenir réel.* Toutes II-B nous [*R révélèrent A donnèrent*] la 500 II-A furent *exploitées.* Ils [*R clos*] *complétèrent* ainsi II-B furent [*R exploitées A mises à contribution*], complétant 501 II-A intellectuelle *objective de l'art. // Ceci clôt un monde* [*R compris A à l'aspect objectif, que nous comprenons*]. *Ce que nous ne comprenons plus* [*R c'est qu'il puisse ouvrir aussi la porte vers un A c'est l'*] *autre monde, celui-là* [*R de la*] [*R invisible*] *aussi réel que l'autre* [*A cependant R s'il est A tout invisible qu'il est*] *celui de la subjectivité apparente. Permettez-moi de vous redire : tout objet d'art* est fait II-B objectivisme. // Les impressionnistes II-B objectivisme. // [*R La deuxième, ils créent A2 Les impressionnistes A indiquent A2 également A le chemin d'*] *une* nouvelle III objectivisme. // [*R Les impressionnistes A Ils*] indiquent 503 II-B intellectuelle, [*R celle A celui*] du II-B *R* que [*R personne*] [*V ne S le*] public 504 II-B *A* changé *à l'œuvre d'art* et 506 III humain. // Je [*R vous*] répéterai, [*R si vous me le permettez mesdames et messieurs*], que II-B Je *vous* répéterai *si vous le permettez* [*A mesdames, messieurs*] que IV,V répéterai, que 507 II-A aussi [*R réelles A objectives*] l'une II-A autre : *l'une de la* matière 508 II-A palpable [*R marbre A métal*] pierre, bois, *toile,* peinture 509 II-A etc. *L'autre de* la II-B *R* etc, *d'autre* et III *A* etc., *d'une part,* et II-A,II-B l'artiste. Sensibilité d'autant III *A* l'artiste *d'autre part : sensibilité imprimée dans la matière même de l'objet.* Sensibilité 511 II-A générale, universelle 512 II-A,II-B vivante, *donc* plus III *R* vivante, *donc* plus II-A plus identifiable, <Voir Appendice III, p. 571.> II-B plus *particulière.* Cela III plus [*R particulière A pure*]. Cela

L'objectivisme de l'art ancien est une illusion de la réalité extérieure à l'artiste. Le subjectivisme du nouveau est une illusion de la réalité intérieure à l'artiste. L'objet d'art reste intact, intouché, inviolé. Seule l'illusion a changé. Et la violence du malentendu prouve combien nous avons aimé, par le passé, cette chère et unique illusion.

L'impressionnisme en fermant une voie en indiquait une seconde. Les Fauves la suivirent. L'artiste romain sculpta, non seulement l'aspect physique, mais par le physique l'aspect moral de ses modèles. Matisse ne peignit ni l'un ni l'autre : il est à la poursuite de l'unique expression de son individualité consciente au moyen des êtres et des choses. Cézanne, Gauguin, [17]Van Gogh, nés à l'art au sein de cette école, la quittèrent très tôt pour retourner à la forme extérieure sacrifiée au profit de la forme lumière. Le tableau devenant papillotant, ils le reconstruisirent dans une solidité jusqu'alors inconnue.

Cézanne révéla la poésie de la forme. Révélation forte de nouvelles expérimentations. La forme cézannienne étant poétique en elle-même, il restait à prouver, si dégagée de toute figuration, elle le serait encore. Le cubisme entreprit cette vérification. Il rompit complètement avec l'apparence des choses : les désorganisa pour les réorganiser selon la seule rigueur plastique. Des possibilités picturales insoupçonnées se découvrent.

---

514 II-B objectivisme ancien III *A* objectivisme *de l'art* ancien 515 II-B subjectivisme nouveau III *A* subjectivisme *du* nouveau 516 II-B objet *de l'*art II-B reste [*R donc A intact*], intouché 519 II-B *A* chère *et unique* illusion II-B illusion. // *Je disais donc* l'impressionnisme III illusion. // [*R Je dis donc*] [*V l'*] impressionnisme 522 V par *la* physique 525 II-A choses. // *Revenons en arrière.* // Cézanne II-B *R* choses. // *Revenons en arrière.* Cézanne II-B *R* Gauguin, *Vincent* Van 526 II-A l'art *dans la* [*R fin de*] *l'impressionnisme le* quittèrent II-B l'art [*R dans A au sein de*] l'impressionnisme, *le* quittèrent III de [*R l'impressionnisme A cette école*] [*V le*] quittèrent 527 II-A extérieure *qui avait été* sacrifiée II-B extérieure *qui* [*R est AR avait A2 était*] sacrifiée III *R* extérieure *qui était* sacrifiée 528 II-A,II-B la *seule* forme *lumineuse.* Les III la [*R seule*] forme [*V lumineuse*]. Les II-A *R* ils *entreprirent de* le 530 II-B révéla *ainsi* la III *R* révéla *ainsi* la II-A poésie *plastique* de II-A *R* forme. *Nouvelle* révélation *qui permit le cubisme.* La forme *pouvant être* poétique II-B Révélation *qui permit* de 531 II-B forme [*R pouvant être A cézannienne étant*] poétique [*RA en elle-même*] il 533 II-A encore. // *Ce fut l'expérimentation cubiste. Pour cela il* rompit II-B entreprit *ces expériences.* Il III entreprit [*V ces*] [*R expériences A vérification*]. Il 534 II-A,II-B choses ; *il* les III choses ; [*R il*] les 535 II-A rigueur *de la* plastique 536 II-A possibilités insoupçonnées [*A au tableau*] *furent ainsi découvertes.* Sans II-B *A* possibilités *picturales* insoupçonnées II-B *A* insoupçonnées *furent ainsi découvertes.* Sans III insoupçonnées [*R furent*] [*A se*] [*V découvertes*]. Sans

Sans rappel immédiat de l'extérieur, sans même la vraisemblance, la poésie, la beauté substantielle persiste. La sensibilité reste intacte, la matière très pure. La preuve éclatante chante victoire.

Le cycle de la nature extérieure est bouclé par Renoir, Degas, Manet. Le cycle de l'expression propre, du moyen employé, intermédiaire entre l'artiste et le monde visible, est clos par le cubisme. Un seul reste ouvert : celui du monde invisible, propre à l'artiste, le surréalisme[25].

Notre ignorance scientifique de l'homme, de la vie, semble ouvrir un champ infini à l'art, cet éternel explorateur. Des directions s'ébauchent. Paul Klee[26] cherche la voie mystérieuse de la raison pure par la géométrie. (Je suis confus de vous dire aussi sommairement ces choses. Il faudrait être poète pour rendre justice à de telles merveilles. J'ai d'ailleurs constamment senti se rapetisser, se minimiser, m'échapper même, au fur et à mesure que j'écris, l'immensité de telles vérités, mystères, beautés.)

537 II-B, Sans *aucun* rappel III *R* Sans *aucun* rappel 538 II-A poésie, *le chant*, la II-A,II-B substantielle *persistait toujours*. La III substantielle [*V persistait*] [*R toujours*]. La II-A,II-B sensibilité *restait* intacte III *V* sensibilité *restait* intacte 539 II-A preuve *est éclatante. // Résumons encore.* Le cycle [*R des*] [*R la discipline objectiviste A de la nature extérieure*] est II-B preuve *était* éclatante. *Résumons* [*R encore A -nous*]. Le III preuve [*R était*] éclatante [*A chante victoire.*] // Le cycle 540 III *R* victoire. // *Résumons-nous.* Le 541 II-B extérieure *est* bouclé 542 II-A Manet. // Le II-A *R* employé *sculpture, peinture,* intermédiaire 543 II-A,II-B est *bouclé* par 544 II-A cubisme. // Un 545 II-A,II-B surréalisme. // *Étant donné notre* ignorance 546 II-B, vie, *un champ infini semble s'ouvrir pour l'art.* Des 549 II-A géométrie. Je II-B géométrie. – Je 551 II-A,II-B à *ces* merveilles 552 II-A minimiser, *comme dirait notre cher monsieur Gagnon,* [*R ces merveilles*] au fur II-B *R* minimiser, *comme dirait notre cher monsieur Gagnon,* m'échapper 553 II-A que *je vous en parle, ces* vérités, *ces* mystères [*R infinis*], *cette* [*R divine*] *beauté infinie. // N'allez pas croire que cette* géométrie II-B que *je vous parle,* [*A l'immensité*] de *ces* vérités, *de ces* mystères, *de cette beauté* [*R infinie*]. // *N'allez pas croire, au moins, que cette* géométrie III que [*V je*] [*R vous parle A écris*] l'immensité de [*R ces A telles*] vérités, [*R de ces*] mystères, *de cette* [*AR la*] *beauté.*) Cette

25. Borduas exposera des gouaches « surréalistes » quelques mois plus tard.

26. Paul Klee, du Bauhaus, ne fait pas partie du mouvement surréaliste comme tel et Breton ne lui accorde qu'une ligne dans *le Surréalisme et la peinture.* Le commentaire qu'en fait ici Borduas et qui correspond à ce qu'on trouve effectivement dans les écrits de Klee sera abusivement étendu à l'ensemble du surréalisme dans un des comptes rendus de la conférence. L'insistance de Borduas sur le dépassement du rationnel chez Klee a peut-être quelque chose à voir avec le sens du mot « surrationnel » adopté par les Automatistes par la suite.

Cette géométrie de Paul Klee n'est point abstraite, revêche, semblable à quelque géométrie scolaire. Elle est au contraire chargée de la plus divine matière sensible. Elle est tout émotive, toute mystère, toute vie.

[18] Dali dédaigne les découvertes plastiques cézanniennes et cubistes. Il emploie tantôt des moyens d'expression photographique, attendant de l'étrangeté des rencontres, la révélation recherchée : un appareil téléphonique en plein désert. Tantôt, en violente réaction contre la dureté, (l'incomestibilité de la pomme cézannienne à qui il préfère la pomme d'Adam des préraphaélites, tel qu'il l'écrit dans un amusant article[27]), il recherche l'expression du mou imprévisible. Dali encore et quelques jeunes peintres expérimentent l'écran paranoïaque, invention de Léonard de Vinci[28]. À un de ses élèves qui lui demandait quel sujet il pourrait peindre : « Va, lui disait-il, près d'un vieux mur de pierre. Regarde-le longtemps ; petit à petit tu y verras se dessiner des êtres et des choses. Tu découvriras ainsi un sujet de tableau bien à toi. » Qu'il suffise de dire : la décalcomanie est un des écrans employés. Une autre voie, enfin, est celle de la peinture automatique qui permettrait[29] l'expression plastique, des images, des souvenirs assimilés par l'artiste et qui donnerait la somme de son être psychique et intellectuel.

554 II-A,II-B Klee est abstraite II revêche [*R comme celle que*] semblable à [*R celle que nous connaissons A la géométrie scolaire*]. Elle II-A revêche, *comme celle que nous connaissons.* Elle 556 II-IV est *toute* émotive 558 II *V* Dali, *dédaignant* les II *A* cézanniennes *et* cubistes ; *il* emploie 560 II révélation *du mystère* recherché – Un III révélation [*R du mystère*] [*V recherché*] : un 561 II désert – Tantôt *réagissant* contre III Tantôt [*R réagissant violemment A en violente réaction*] contre 562 II,III dureté, l'incomestibilité 563 II pomme *de Cézanne y préférant* la III pomme [*V de Cézanne*] [*R lui A à*] [*AV quoi AS qui*] [*A il*] [*V préférant*] la II préraphaélites [*R comme A tel qu'*] il l'écrit [*R lui-même avec beaucoup A dans un article étourdissant*] *d'esprit,* il 564 III un [*A amusant*] article [*R étourdissant d'esprit*], il 565 II imprévisible. [*R « Peinture Moderne » reproduit un*] [*R bel*] [*AR de ses*] [*R exemple dans la persistance de la mémoire*] // Dali 567 II Vinci [*R dans un conseil à l'un A un*] de 568 II lui *dit-il* près 573 II *R* qui *libérerait* permettrait 574 II artiste [A *et*] [*V lui S qui*] donnerait II donnerait *le quotient* de III donnerait [*V le*] [*R quotient A somme*] de

27. Salvador Dali, « Le surréalisme spectral de l'éternel féminin », *Minotaure,* nº 8, juin 1936, p. 46-48.

28. Dali dit avoir tiré de la leçon de Vinci la notion d'*écran paranoïaque* dont il parle à quelques reprises dans ses articles du *Minotaure.*

29. Noter le conditionnel : Borduas, dans le texte publié, présente la peinture automatique comme un progrès ; une variante en parlait comme le stade « où nous en sommes rendus » (voir p. 204).

L'avenir reste entier, inconnu. Il ne livrera son secret qu'à ceux qui ne craignent pas la vie, qui s'y donnent généreusement, spontanément en possession du passé.

Je vous ai conjugué plusieurs fois le verbe chercher. Picasso a raison de répondre à qui lui demande ce qu'il cherche : « Je ne cherche pas, je trouve[30] ». Car trouver en art veut dire, vivre harmonieusement la vie de l'art. Il n'y a qu'une condition possible de vivre harmonieusement toute vie, celle du cœur, de l'esprit largement ouverts. Le reste est ensuite donné par surcroît.

Pour posséder de nouveau cette bienfaisante manière contemplative, il faut retrouver l'harmonie perdue, condition primordiale de la contemplation.

[19]La nature nous invite, avec ses mille beautés indiscutables, à une désintoxication. Devant ses merveilles, oublions un moment notre mémoire surchargée. N'aimons plus, ne contemplons plus les choses qu'à leur endroit particulier. La mer nous attend. Rendons-nous sur la grève. Là, graduellement, par la vue, prenons-en possession. De profondes résonances s'éveilleront en nous. Nous l'aimerons, nous la contemplerons.

Nous la contemplerons, non pour les beautés morales qu'elle pourra éveiller, car alors, ce ne serait plus la mer, mais la beauté de la morale que nous contemplerions. Ceci est tout autre chose. Ne la contemplons pas non plus pour les souvenirs

576 II reste *intact*, entier *dans son mystère*. Il III reste [*R intact*], entier [*R dans son mystère A inconnu*]. Il 577 II qui *se* donnent III *V* qui *se* donnent 578 II spontanément *à l'avenir* en III *R* spontanément *à l'avenir* en 581 II Car *chercher* en III Car [*R chercher A trouver*] en 582 II art. *Pour vivre harmonieusement toute vie, il n'*y a III art. [*R Pour vivre harmonieusement toute vie*] [*V il*] n'y II possible, celle III possible [*A de vivre harmonieusement la vie, de l'art ou autre*], celle 583 IV harmonieusement [*R la A toute*] vie, [*R de l'art en outre*] celle 584 III ouverts. [*R Tout l' le*] reste est [*AR alors A2 ensuite*] donné II est donné V surcroît. // La nature 586 II faut *refaire l'unité* perdue III faut [*R refaire l'unité A retrouver l'harmonie*] perdue II primordiale *du pouvoir* de III *R* primordiale *du pouvoir* de 588 II,III nous invite. Rendons-nous IV nous [*R invite A attend*]. Rendons-nous 593 II possession. *Au fur et à mesure de* profondes

30. Françoise Cahin présente cette expression comme une « devise » de Picasso (*Tout l'œuvre peint de Picasso (1907-1916)*, Paris, Flammarion, 1977, p. 7). Pour l'expliquer, elle renvoie à un propos rapporté en 1925 par Florent Fels : « L'idée de recherche a souvent fait tomber la peinture dans l'abstraction. [...] L'esprit de recherche a empoisonné ceux qui n'ont pas compris tout le côté positif de l'art moderne, et veulent peindre l'invisible et le non-pictural » (*Propos d'artistes*, Paris, 1925, p. 141).

poétiques qu'elle pourra nous rappeler, elle qui fut le prétexte de bien des chefs-d'œuvre de la poésie, car là encore, la mer s'effacerait pour faire place à la beauté de ces souvenirs. Si réelles, si pures, si intenses que soient ces beautés, la mer n'y serait pour presque rien.

Non, aimons, contemplons la mer pour elle-même, pour ses qualités objectives. Pour son immensité, pour sa mobilité, pour son rythme, pour son calme, pour sa colère, pour ses couleurs. Contemplons la mer pour sa beauté unique, inimitable. Un pêcheur, un navigateur, un touriste peuvent l'aimer ou la haïr pour bien d'autres raisons, mais aucun être humain ne peut la contempler pour autre chose que ce qu'elle est.

Lorsque nous pourrons ainsi retrouver de toute la nature, les beautés spécifiques, les contempler, nous pourrons de l'œuvre d'art, retrouver les beautés spécifiques, différencier les beautés illusoires des beautés réelles, contempler cette beauté dans sa substance, dans son mystère infini[31]. Beauté sœur de la beauté de l'homme, beauté sœur de la beauté de l'univers sensible.

Beauté intermédiaire entre nous et la beauté de la terre, mais beauté spécifique, beauté identifiée, beauté particulière, inimitable, comme toutes les [20]beautés de la création. Nous ne pourrons plus alors parler sérieusement de mode, de snobisme, des profiteurs et des farceurs, nous ne craindrons plus d'être dupes. Nous saurons goûter la beauté d'un dessin d'enfant comme la beauté de la *Femme au coq* de Picasso[32]. Nous pourrons contempler la beauté universelle, de la nature, de l'art, fonction essentiellement humaine.

---

599 II rappeler, *ayant été* le 600 III encore la 601 II souvenirs. // Si 602 II mer, *au contraire* pour 606 II couleurs. // Contemplons 608 II la <Fin du manuscrit II. La dernière page manque.> 611 III *R* pourrons *aussi* de 615 V infini. <Fin de V.> 625 III *A* universelle, *de la nature et de l'art,* fonction IV *R* nature, *et* de

---

31. Dans la revue *Amérique française* (janvier 1943, p. 44), les cinq dernières phrases de la conférence ont été omises. Raison de mise en page, puisque l'article se termine effectivement en bas de page ? Ultime auto-critique de Borduas afin d'éviter de terminer l'article par une envolée un peu exaltée sur la beauté universelle ? Nous avons conservé la « péroraison », faute de pouvoir déterminer si son omission dans la revue est due à l'éditeur ou à l'auteur.

32. Voir p. 186, note 8.

TROISIÈME PARTIE

« Quand mes rêves partent en guerre[1] »

Les années 1947-1948 : une animation fébrile

Depuis les gouaches de 1942 et la découverte du non-figuratif, Borduas a suivi un chemin[2] fait de découvertes successives et de contacts fondamentaux : les dessins d'enfants, le surréalisme, les rencontres suivies et souvent passionnées avec les élèves-disciples où Borduas apprenait parfois autant qu'il enseignait. Les discussions à l'occasion de vernissages et dans les ateliers, autour de bouteilles de cidre ou de vin, se poursuivaient souvent tard dans la nuit ; tout ce travail, toutes ces avancées ne se sont réalisés que de façon orale, d'où l'absence de documents écrits[3].

Après 1947, le groupe commencera à se disperser : Fernand Leduc sera à Paris, et plusieurs entreprendront des voyages plus ou moins longs ; la correspondance laisse des traces de ce travail. Cette même année, Borduas commencera à écrire, comme si le travail préliminaire de gestation avait atteint un

1. Titre d'une toile de Borduas de 1947.

2. Le 5 octobre 1948, Borduas écrit à Bernard Morisset : « Dix mois après la composition de *Refus global*, six ans après la naissance de cet esprit... » (*T.* 147).

3. Seuls subsistent quelques « propos rapportés », dans les journaux, de discussions publiques tenues à l'occasion d'expositions.

point d'aboutissement. Et alors le rythme sera fébrile. Janvier 1947 : les fragments du *Retour* ; printemps 1947, *Parlons un peu peinture* ; été 1947 : *la Transformation continuelle* ; durant l'année 1947, *le Surréalisme et nous* ; puis, de décembre 1947 à l'été 1948, *Refus global* ; en parallèle à ces textes, se préparent les *Commentaires sur des mots courants.*

On possède de multiples versions de ces écrits, souvent non datés et dont la chronologie a été délicate à établir. Quelques traits généraux permettent de reconstituer le paysage de ces années 1947-1948.

Alors que *le Retour* n'est en fait que la trace, bien partielle, d'une réflexion personnelle de Borduas où il « fait le point », *Parlons un peu peinture, le Surréalisme et nous* et *En regard du surréalisme actuel* s'inscrivent dans les rapports difficiles que Borduas entretient avec le milieu artistique ; *la Transformation* dresse un tableau poétique de sa vision de l'univers ; *Refus global* constitue un texte d'action, « performatif » où s'inscrit la rupture finale avec les codes sociaux dominants ; les *Commentaires sur des mots courants* paraissent comme une annexe à *Refus global,* constituant à la fois un « ajout pédagogique » et des prises de position supplémentaires.

Une pensée en mutation

Lorsqu'on considère globalement ces écrits, le trait le plus frappant est certes la différence dans le *ton* de l'écriture. Pour rendre plus visible ce trait, retenons l'aspect poétique et la « continuité » de *la Transformation continuelle* en opposition avec l'aspect abrupt et schématique de *Refus global.* À la limite, on pourrait suggérer que le texte de *la Transformation continuelle,* tout de nuances, fonctionne avec prédominance, suivant le type logique analogique[4], du « plus ou moins », alors que le texte du

4. Pour une présentation sommaire de ces notions et de ces types logiques, voir : Paul Watzlawick, Janet Helnick Beavin, et Don Daniel Jackson, *Une logique de la communication,* Paris, Seuil, 1979, 286 p. ; Anthony Wilden, *Système et structure. Essais sur la communication et l'échange,* Montréal, Boréal Express, 1983, 685 p.

manifeste, suivant les lois du genre, repose principalement sur le type logique digital de l'exclusif, du « ou bien..., ou bien... » D'un texte à l'autre, il y aurait passage de l'intégration à l'exclusion, de la transformation à l'opposition, de la conciliation à la rupture.

Dans la mesure où ces rédactions n'ont été séparées que d'au plus six mois, on peut, à juste titre, s'étonner. Comment expliquer ce changement de ton ? Certains témoignages apportent un éclairage nouveau.

Maurice Perron a affirmé[5] que Borduas avait soumis aux jeunes (qui allaient signer le manifeste, et dont il était) un texte où « il était question de société sans police et où Borduas parlait de la beauté de la nature ». Les jeunes auraient refusé ce texte et Borduas serait revenu plus tard avec le texte de *Refus global*. De toute évidence, c'est le texte de *la Transformation continuelle* qui aurait été refusé, ce qui par ailleurs s'explique aisément. À l'automne 1947, Jean-Paul Riopelle revient de Paris avec un exemplaire du manifeste « Cause », *Rupture inaugurale*, qu'il a signé et fait vraisemblablement circuler dans le groupe[6]. Ce dont les disciples ont besoin, c'est d'un manifeste incendiaire qui fasse du bruit sur la place publique et, par voie de conséquence, les fasse connaître, les établisse comme peintres reconnus, alors que Borduas, pour sa part, recherche une distanciation de plus en plus grande face à la société.

On pourrait alors suggérer que la pression des jeunes a joué un rôle déterminant dans ce changement de ton. Autre exemple : les deux dernières versions de *Refus global* ont été dactylographiées par Pierre Gauvreau alors que les précédentes l'ont été par Borduas lui-même. On peut donc proposer, selon toute vraisemblance, que ces dernières versions marquent une certaine prise en charge du texte du manifeste par les jeunes. Or deux variantes de ces versions sont particulièrement significati-

5. Témoignage de Maurice Perron donné lors d'une rencontre avec Gilles Dubé, Gilles Lapointe et Jean Fisette, en février 1984. Perron revenait ainsi sur un témoignage antérieur (Henri Barras, « Quand les Automatistes parlent des Automatistes », *Culture vivante*, nº 22, septembre 1971, p. 29).

6. Fernand Leduc, installé à Paris depuis plusieurs mois, avait refusé de signer ce manifeste et en avait envoyé une copie à Borduas dès le mois de mars 1947. Il est possible que Borduas n'ait alors pas jugé bon de communiquer le texte de ce manifeste aux jeunes, ce qui expliquerait l'impact qu'a eu la démarche de Riopelle.

ves. Alors que Borduas avait écrit : « Refus d'être sciemment en dessous de nos possibilités psychiques et intellectuelles[7] », la transcription de Pierre Gauvreau donne : « [...] possibilités psychiques et physiques ». Puis, dans les formules de proclamation, la transcription supprime cette ligne de Borduas : « PLACE À LA CONNAISSANCE ». En supprimant « possibilités intellectuelles » et « PLACE À LA CONNAISSANCE », on accentuait la polarisation binaire (Passion vs Raison) fondant la dynamique digitale, exclusive du manifeste.

Ne s'agit-il que d'un changement de ton, ou d'une « réorientation » dans la pensée de Borduas, soit, pour employer une expression plus moderne, d'un changement de paradigme ? Le fait est que, dans *Projections libérantes*, on retrouvera cette logique d'exclusion, bien qu'elle y soit beaucoup moins déterminante[8]. Le texte de *Refus global*, comme les autres textes de cette période, ne peuvent se comprendre que s'ils sont replacés dans ce cheminement. C'est dire qu'il faut saisir Borduas comme participant à ces deux logiques du « ou bien..., ou bien... » et du « plus ou moins ». Il devient nécessaire de réévaluer les lectures traditionnelles de *Refus global* à la lumière des informations fournies par *le Retour* et *la Transformation continuelle.*

La pensée de Borduas n'était pas incohérente. Durant ces fébriles années 1947-1948, il était engagé dans le processus d'évolution accéléré d'une réflexion et d'un imaginaire qui allaient dans toutes les directions. Sa pensée était fluctuante. On comprendra ce trait chez celui qui, toute sa vie durant, s'est opposé absolument à toute forme de dogmatisme et a polarisé sa pensée sur la notion de transformation.

Un matérialisme mystique

L'aspect fragmentaire du *Retour* donne un survol de l'imaginaire et de la pensée de Borduas. En fait, ce sont des questions d'ordre métaphysique qui y sont posées et traitées, non par un philosophe, mais par un artiste. Affirmations péremptoires, pri-

7. Voir p. 341.

8. Voir p. 428.

ses de position brutales... Plutôt que d'un raisonnement linéaire, il s'agit de touches successives, pointant dans toutes directions.

Le premier thème qui s'impose à la lecture, c'est celui du Cosmos-matière : le monde, écrit Borduas, est fait d'une matière unique qui évolue en se raffinant. En ce sens, tout le Cosmos est en évolution, en transformation continuelle. Cette représentation de l'univers révèle une pensée homogénéisante. Dans l'esprit de Borduas, il n'y a aucune rupture, de la pierre à l'esprit le plus raffiné : il n'y a qu'une différence de degré dans le raffinement, dans la qualité sensible ; une logique de « plus ou moins » pourrait-on suggérer. « Les passions, peut-on lire dans *le Retour*, sont des comportements de la matière...[9] ». Le Cosmos est lui-même passionnel !

La pâte du peintre est de même nature que l'argile du potier : une matière déjà fine, qui attend d'être affinée davantage. L'intervention de l'Homme dans cet univers, son rôle « sacré », c'est de participer à ce processus infini de transformation, de « participer », non pas en se situant dans une extériorité pour représenter le monde, mais en s'intégrant soi-même dans le Cosmos pour communier avec ce processus global de transformation.

D'où cette phrase étonnante qui ouvre l'article « Tableau » dans les *Commentaires sur des mots courants* : « Le tableau est un objet sans importance[10] ». En effet, ce qui importe, c'est non pas le tableau-objet, mais le geste de peindre, autant que les conséquences que pourra entraîner la « lecture » de ce tableau : soit des gains de conscience (de « sémiotisation »). L'objet-tableau qui n'apportera pas ces gains, sera un « objet mort-né ». On sait que Borduas détruisit un certain nombre de tableaux qui s'avéraient « insatisfaisants ». De même, la production d'un tableau qui ne ferait que reproduire des codes tout faits, ne pourra aboutir qu'à un objet mort-né.

Ce mode d'intégration de l'homme dans l'univers, Borduas le désignera par un terme de son cru, central dans ses écrits : la connaissance sensible.

---

9. Voir p. 263.

10. Voir p. 311.

Le terme « sensible » entre ici en corrélation avec le terme « rationnel ». La raison est nécessaire, certes, mais non suffisante : seul l'acte créateur, imaginatif, passionnel, peut apporter des gains de conscience. La raison n'est là que pour « faire le point ». À cet égard, la métaphore du capitaine de vaisseau dans *Parlons un peu peinture*[11] est éclairante.

La « transformation continuelle » qui caractérise cette représentation du monde implique que le lien à la matière ne soit jamais rompu ; ou que tout processus soit fait d'un constant « retour » à la matière. Ainsi, on raconte que lors des expositions et à l'occasion des discussions, Borduas avait l'habitude de s'asseoir sur le plancher, tout comme s'il avait besoin de s'alimenter à l'énergie vitale dont parlait Reich. Inversement, Borduas se méfiait des intellectuels qui rationalisaient à outrance jusqu'à se perdre dans de pures abstractions. D'où son rejet des codes de pensée figés, de tout esprit de dogmatisme. La rupture opérée par *Refus global* en témoigne avec éloquence, mais non sans ambiguïté.

Dans cette perspective, la pensée de Borduas n'est pas étrangère à la cosmologie d'un Teilhard de Chardin. Pourtant, elle paraît encore plus proche de celle de Peirce. Si chez Borduas il y a un « matérialisme », il faudrait préciser qu'il s'agit d'un « matérialisme mystique » comme on le trouve chez certains philosophes pré-socratiques. C'est là le sens de cette expression centrale de la connaissance sensible.

L'histoire, la société, les institutions

Refus global s'ouvre sur deux tableaux historiques brossés à gros traits, celui du Québec et celui de l'humanité entière ; comme *Manières de goûter une œuvre d'art* refaisait l'histoire de la peinture, comme *Projections libérantes* fait le bilan d'une expérience personnelle. À quoi peut renvoyer cette omniprésence du questionnement historique ? L'histoire n'est-elle pas une au-

11. Voir p. 291.

tre façon de colmater les brèches, autrement dit d'homogénéiser un ensemble de données disparates ?

Le marxisme a influencé la conscience de l'Histoire. Borduas avouait en avoir tiré un gain important : « Cette découverte fut une prise de conscience magnifique. Du coup l'accent passa du surnaturel au naturel, du spirituel au matériel[12] ». Cette conscience lui fait découvrir que l'histoire conduit souvent à la catastrophe : le peuple du Québec aliéné, les grandes révolutions avortées, les affres de la seconde guerre mondiale... Une question troublante est posée et la réponse de Borduas peut paraître un peu simpliste. C'est que, dans tous les cas, on s'est laissé prendre et perdre dans des systèmes de pensée figés, dans des dogmatismes. Autrement dit, le lien sacré de l'Homme au Cosmos-matière a été rompu[13] au profit de pures abstractions. Mais ces catastrophes conduisent toujours à des prises de conscience, à des transformations. Voilà une leçon que Borduas a retenue de Mabille. Chez Borduas, il y a toujours de l'espoir.

C'est d'ailleurs sur cette même base que Borduas prendra position face au marxisme : « [...] l'erreur des marxistes est qu'en supprimant l'âme, ils oublièrent aussi, dans l'enthousiasme, l'importance passionnelle[14] ». Si l'on juge ces positions du point de vue de la philosophie de l'histoire, on restera sur sa faim. Mais Borduas, répétons-le, réagit comme un artiste : chez lui, la conscience est définie autant par l'intelligence rationnelle que par la sensibilité aux choses, aux personnes, à tous les êtres habitant le Cosmos. C'est l'idée centrale qu'il défendra contre vents et marées : la connaissance, si elle se fait purement rationnelle, ne peut qu'aboutir dans une impasse : en témoignent les tableaux historiques que dresse *Refus global* ; inversement, l'histoire de la peinture (*Manières de goûter*) ainsi que l'histoire personnelle des dernières années, parce qu'elles ont été dynamisées par la passion, sont prometteuses d'avenir.

On a généralement lu dans *Refus global* une analyse sociologique de la société ; cette conclusion paraît aujourd'hui, au re-

12. Voir p. 262.

13. Ainsi, dans *Refus global*, le thème emprunté à Pierre Mabille, de la grande rupture, opérée au XIII^e^ siècle, entre puissances raisonnantes et puissances émotives (p. 337).

14. Voir p. 262.

gard des autres écrits de Borduas, un peu hâtive. Au Québec, dans les années de l'après-guerre, l'analyse proprement sociologique était pour ainsi dire absente. Si Borduas a posé quelques questions qui pointaient dans cette direction, ses propos appartiennent généralement à un autre registre, à un autre type de discours.

Ainsi, lorsque le Borduas professeur dans les écoles de la Commission des Écoles catholiques de Montréal s'interroge sur l'inégalité des dons pour le dessin, il se réfère non pas à des conditions sociales plus ou moins propices mais à des « qualités natives », à une « qualité de matière[15] » plus ou moins exploitées. Autre exemple : lorsque, dans *la Transformation continuelle*, il définit un état ultime de bonheur, il se réfère à une société telle « [...] qu'un jour, l'homme puisse se gouverner sans police, sans gouvernement. Les services d'utilités publiques devant suffire[16] ». Enfin, lorsque Borduas dresse le point ultime d'évolution de l'humanité, il parle d'« anarchie resplendissante[17] », ce qui est bien à l'opposé de toute forme d'organisation sociale, l'anarchie renvoyant à une liberté absolue de l'individu, à son total accomplissement dans une parfaite intégration au Cosmos.

Le terme absolu de « transformation continuelle » ou de « rupture globale », selon le texte de référence, prend donc position pour une abolition des institutions et vraisemblablement pour une sortie hors de l'Histoire.

En effet Borduas entretient une répulsion pour les institutions qui s'explique, entre autres, par quelques traits biographiques. Il n'eut jamais accès comme professeur aux institutions de niveau universitaire[18]. Il avait étudié cinq ans à l'École des beaux-arts de Montréal et aux Ateliers d'art sacré de Paris et possédait un permis d'enseignement des arts, mais il n'obtint

15. Voir p. 264.

16. Voir p. 276.

17. Voir p. 349.

18. Voir Marcel Fournier et Robert Laplante, « Borduas et l'automatisme : les paradoxes de l'Art vivant », *Refus global et Projections libérantes*, p. 101-145. Dans une lettre du 10 juillet 1937 à Jean Bruchési, Borduas attribue à « une profonde mésintelligence » avec le directeur de l'École des beaux-arts, Charles Maillard, le fait qu'il ne puisse « songer aux écoles des beaux-arts de Québec ni de Montréal ».

tout au plus que des postes d'enseignement dans des écoles secondaires et dans une école technique. À l'externat Saint-Sulpice, devant des jeunes qui n'étaient pas plus scolarisés que lui mais mieux formés en Lettres, il ne cache pas qu'il a vécu de terribles moments d'anxiété : « Ces grands garçons de Versification en montant, me faisaient peur. Je les savais plus instruits que moi...[19] ». Il résumera de façon succincte son rapport aux institutions scolaires : « La voie vers les honneurs académiques m'était, de par nature, impossible[20] ».

En 1937, lors d'un concours pour le poste de professeur de dessin à l'École des beaux-Arts de Québec, il se verra préférer Jean-Paul Lemieux. Plus tard, c'est Pellan, son rival, qui obtiendra un poste analogue à l'École des beaux-arts de Montréal alors que lui, Borduas, devra se contenter de l'ancien poste de Lemieux. En regard de ces difficultés d'accès aux institutions prestigieuses, on comprendra le trait de fierté non feinte qui termine *Projections libérantes* ; et la méfiance qu'il a entretenue face aux *Ateliers d'arts graphiques* et à la *Contemporary Arts Society*, qui aboutira au rejet brutal, pur et simple.

Une personnalité paradoxale

L'événement des gouaches de 1942 et la découverte, avec le surréalisme, d'une fonction de l'art qui ne soit pas purement esthétique entraînent Borduas dans un processus de rupture avec les certitudes de l'idéologie dominante : vérité et beauté, par exemple, ne sont rien d'autre à ses yeux que des relations à l'objet, l'une rassurante et l'autre troublante, qui toutes deux se fondent sur l'espoir, mais un espoir qui a tout à tirer du futur et peu de choses à retenir du passé. Le peintre refuse dorénavant de se lier aux critères de l'antique en matière de vérité comme de beauté ; le professeur se place dans une attitude avouée d'apprentissage.

---

19. Voir p. 417.
20. Voir p. 408.

C'est que Borduas entre dans une phase de paradoxe existentiel[21]. Ce sera là le caractère déterminant d'une période de créativité extrêmement intense, tant sur le plan de l'art que sur celui de la réflexion et de l'écriture, ces activités étant devenues irréductiblement liées. Les dix années à venir, celles du paradoxe, seront celles de l'Automatisme.

Ce n'est pas un hasard si cette période d'ébullition coïncide avec celle de la guerre et de l'après-guerre. Le Québec a vécu la guerre par procuration, à distance. Les bouleversements ici ont été surtout vécus sur le plan symbolique mais n'ont pas été moindres pour autant. L'Automatisme, comme l'industrialisation, comme l'urbanisation, comme d'autres phénomènes d'ordre sociologique ayant entraîné la mutation des idéologies nationalistes, religieuses et conservatrices[22], a constitué un des lieux de réaménagement de l'ordre du symbolique.

Le Québec des années précédant la seconde guerre se caractérisait par des discours fermés et teintés de dogmatisme : les fascismes européens n'étaient pas sans avoir laissé quelques traces ici[23].

C'était l'époque, encore proche, où des intellectuels s'exilaient, ne pouvant respirer dans l'atmosphère raréfiée du pays. La guerre changea la situation du tout au tout : c'est l'Amérique qui devenait une terre d'exil, c'est donc ici que l'entrechoc des idées allait se produire. En témoignent le retour d'Europe d'un Pellan par exemple, puis l'arrivée d'Européens, tels Jacques

21. Le paradoxe existentiel est défini par Watzlawick *et al.* (*op. cit.*, *supra*, n. 4) comme le produit d'une contradiction entre deux niveaux logiques différents, soit l'analogique (ici l'art, la peinture comme produit du geste spontané) et le digital (ici, les lois et conditions régissant cette forme expressive dite spontanée) ; enfin ce paradoxe trouve (ou non) sa solution à un troisième niveau logique, celui de la méta-communication (ici, le discours tenu sur la peinture). Dans cette perspective, on verra la raison d'être de ces écrits de Borduas sur l'Automatisme.

22. Ces idéologies auxquelles s'attaquait Borduas sont bien représentées par la revue *l'Action nationale* et par Lionel Groulx dont la pensée dominait en cette époque duplessiste.

23. Ainsi les fascismes européens des années trente avaient inspiré la fondation, à Montréal, du Parti national-social-chrétien d'Adrien Arcand.

Maritain[24], le père Marie-Alain Couturier et la présence de plusieurs représentants du surréalisme aux États-Unis.

Borduas choisit alors d'assumer entièrement son enracinement dans le pays natal, son implication dans le milieu. Compte tenu de sa personnalité, on pourrait se demander comment il aurait pu en être autrement, tant le contact avec la terre d'origine lui était encore nécessaire à cette époque[25].

Mais alors, les conditions de vie qu'il s'imposait n'allaient pas de soi. Comment, par exemple, adopter une attitude et tenir un discours de rejet de toute forme de dogmatisme dans un milieu et une culture où c'était précisément la forme privilégiée du discours dominant ; l'on sait, depuis Bakhtine[26], que l'attitude,

---

24. Jacques Maritain, philosophe marquant du néo-thomisme, quitte en 1940 son poste à l'Institut catholique de Paris pour le Canada. Il devient *visiting professor* au *Pontifical Institute of Medieval Studies* de Toronto que son ami Étienne Gilson avait contribué à fonder en 1928. Il est désigné comme vice-président de l'École libre des hautes études de New York et *visiting professor* de l'Université Colombia dans un *Manifeste de catholiques européens séjournant en Amérique* (dont le droit d'imprimer est accordé à Montréal le 18 mai 1942 avec le *nihil obstat* du père Louis-Marie Régis, p. 6 et feuillet inséré, p. 4). Le père Marie-Alain Couturier, qui quitte le Québec en 1941, est au nombre des 43 signataires de ce manifeste ; il est désigné comme professeur de cette même École libre des hautes études et du *Notre Dame College* de Baltimore. Maritain se serait vu refuser une chaire d'enseignement à Montréal ; ses théories sur le rôle d'un « préconscient spirituel » dans l'agir et dans le faire durent le rendre suspect aux yeux des gens d'extrême-droite autant que d'extrême-gauche (voir André-G. Bourassa, « Morale et dialectique inductive », *Dialogue*, vol. 7, n° 2, 1968, p. 260-262). La confiance mise en Maritain par Couturier et par Régis n'était pas sans le compromettre dans les milieux intégristes, mais un sondage de 1962 le place malgré tout parmi les six maîtres à penser du Québec (*le Nouveau Journal*, 7 avril 1962, section littéraire, p. 1).

25. Borduas a cependant fait plusieurs projets d'émigration. En 1947, par exemple à l'époque où les jeunes du groupe voyageaient de plus en plus, il avait songé à s'établir à Paris. Une lettre inédite d'avril 1947 à Guy Viau, alors à Paris, fournit un témoignage assez éloquent de la difficulté que rencontrait Borduas à s'exiler : « Mon rêve d'aller, un jour prochain, avec ma petite et chère famille, m'installer en France s'est enfui devant les difficultés morales de ces temps de troubles. // De plus en plus aussi, je me rends compte que mes activités de ces dernières années m'ont profondément marqué. Durant des années je m'étais cru dégagé de tout esprit nationaliste, aujourd'hui je me retrouve à penser que si je puis atteindre un certain ordre international ce n'est que dans un enracinement progressif dans le milieu où j'ai œuvré depuis quelques années. Donc m'expatrier en ce moment me semble une impossibilité. En tout cas, il est impossible que je fasse moi-même les premiers pas ».

26. Tzvetan Todorov reformule d'une façon lapidaire cette notion bakhtinienne d'interaction verbale : « [...] le destinataire est aussi responsable du con-

le geste et la parole pour être orientés vers l'autre et non rester des monologues fermés sur eux-mêmes[27] doivent nécessairement partager des formes sémiotiques avec le discours social. De façon plus concrète, on peut reformuler la question ainsi : comment procéder à la dénonciation d'un discours fort, fermé dans sa modalité discursive, si cette dénonciation, à force d'être différente, risque de ne pas se faire entendre ? Comment la rendre forte, si elle est faite de nuances et d'atténuations ? Voilà le paradoxe central dans lequel s'enferrait Borduas et d'où il ne devait sortir que quelques années plus tard.

Les institutions contrôlant tous les discours du savoir et particulièrement ceux des Lettres, la rupture idéologique qui se préparait ne pouvait venir que d'un milieu autre ; ce fut notamment celui des artistes. L'aspect autodidacte des découvertes de Borduas paraît aussi avoir été une condition nécessaire pour échapper aux sentiers battus qui étaient si bien gardés et si bien imposés.

Borduas affichera donc des attitudes paradoxales. Dans sa relation pédagogique, il amenait les étudiants à produire des objets qui répondent, non à des canons tout faits, établis, mais à leur personnalité. « La vérité, écrivait-il, est une relation rassurante à un moment donné de notre vie [...]. // La beauté, une relation troublante. Toutes deux ont besoin de l'espoir[28]. » Mais simultanément, il se montrait très sévère, jugeant ses toiles et n'hésitant pas à détruire celles qui paraissaient non suffisamment « passionnées ».

Borduas condamnait tous les codes établis de la peinture, voire des arts en général[29]. Par contre, il saute aux yeux, même de l'amateur le moins averti, que les toiles produites par l'ensemble des représentants de l'Automatisme durant ces années cruciales ont toutes un « air de parenté », partagent en somme un même code.

---

tenu d'un discours que son auteur » (Tzvetan Todorov, *la Conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, 1982, p. 232).

27. Sur ce point, voir Jacques Blais, « Le monologue ironique de Saint-Denys Garneau », dans *De l'ordre et de l'aventure*, p. 141-164.

28. Voir p. 279.

29. Voir la définition de « Forme » dans les *Commentaires sur des mots courants* (p. 306).

Un autre paradoxe a été signalé plus haut : alors même que Borduas condamnait les idéologies constituées, les discours dogmatiques, il écrivait, en respectant parfaitement les lois du genre, le pamphlet de *Refus global* où l'attitude de prise de position correspond exactement à l'attitude que précisément il dénonçait. À ce propos, nous avons un témoignage[30] assez révélateur. À la suite d'une intervention dont nous ignorons l'origine, Borduas a été conduit à présenter le texte de *Refus global* au père Régis. Ce dernier a affirmé avoir proposé de retoucher le texte, de façon à le rendre moins abrupt, à « tourner les coins plus ronds », pour éviter au peintre de subir les foudres de l'institution qui ne tarderaient pas à venir. Borduas, très conscient du risque qu'il encourait, aurait alors répondu : « C'est plus fort que moi, je dois le publier tel quel ». Ce « plus fort que moi » affiche bien cette situation paradoxale qui l'habitait[31].

On peut voir dans la position philosophique d'une homogénéité du Cosmos-matière, une contrepartie aux attitudes paradoxales. Par contre, Borduas avait une personnalité assez forte pour soutenir et vivre ses paradoxes. Mais fonder l'œuvre de toute une vie sur les automatismes, sur la spontanéité, sur la réduction du signe à une ultime pureté du signifiant, n'est pas sans risques : les paradoxes qui nécessairement alimentent la création peuvent aussi conduire, s'ils ne sont pas maîtrisés, à l'auto-destruction. Qu'on se souvienne du *Teorema* de Pasolini[32].

L'expulsion de l'École du meuble en 1948, la séparation de la famille en 1951, puis le départ pour New York en 1953 semblent marquer les étapes difficiles mais nécessaires d'une libération, d'une issue hors du paradoxe existentiel. Chez Borduas, les ruptures n'ont rien de la fuite ; au contraire, et il l'a souvent répété, dans un cheminement, toutes les étapes doivent être suivies. Lorsqu'il quitte Montréal en 1953, il a vécu jusqu'à l'extrême limite les conditions de ce paradoxe existentiel. En fait, il

30. Interview du père Régis par Jean Fisette, en février 1983.

31. Dans une lettre du 13 février 1948 à Lyman, Borduas écrit, à propos de *Refus global* : « texte engageant ma vie entière sans échappatoire possible » (*T.* 249).

32. La pièce *les Oranges sont vertes*, de Claude Gauvreau, donne une représentation particulièrement significative de cet effet de fixation au lieu d'origine et d'errance dans un paradoxe insoluble.

a alors atteint une issue : il peut désormais vivre du symbolique pictural. Le vrai et le beau ne se contredisent plus ; l'homogénéité de l'univers n'est plus simplement affirmée, elle est donnée de fait ; et alors le discours n'est plus nécessaire[33]. À cet égard, l'exposition de 1954 porte un titre on ne peut plus significatif : « La matière chante ». Borduas entre dans une nouvelle étape existentielle, hors du paradoxe.

Le fameux « Enfin libre de peindre ! » qui ouvre *Projections libérantes*, même s'il paraît ironique (ce qui est typique d'une réaction à un paradoxe), serait aussi à prendre au sérieux. Si Borduas allait connaître des conditions de vie difficiles, enfin il réalisait ses rêves. Il accédait vraisemblablement à son « anarchie resplendissante » !

J. F.

33. Ses amis new-yorkais (Martha Jackson et Philip Pavia, du magazine *It is*) lui demandent, en 1957 «*A Manifesto of the Situation* », que Borduas ne parviendra pas à écrire.

LE RETOUR

Ce manuscrit provient d'un fonds privé ; il ne fait pas partie du fonds Borduas déposé au Musée d'art contemporain. Ce sont neuf feuillets brochés portant de nombreuses ratures.

Les deux premiers feuillets ne sont pas paginés ; le troisième porte au coin droit supérieur le chiffre *2* alors que les six feuillets suivants portent respectivement les marques de pagination « 17 4 », « 17 5 », « 17 5 suite », « 17-6 18 », « 19 » et « 20 ».

Borduas n'avait pas l'habitude de brocher ses feuillets, de sorte que ces fragments, ces feuilles éparses, pourraient avoir été rassemblées par quelqu'un d'autre. Nous n'avons aucune assurance qu'elles appartenaient originellement au même texte : si tel était le cas, la majeure partie de cet écrit manquerait, soit les pages 3 à 16. Par contre, l'état du manuscrit, les qualités du papier et de l'encre, et surtout, tout au long de ces neuf pages, l'état extrêmement hésitant de la pensée de Borduas et l'aspect laborieux de la composition tendent à donner une certaine cohésion au tout et à justifier leur assemblage actuel.

Nous avons donc choisi de conserver tel quel cet ensemble de feuillets, de le considérer comme un manuscrit relativement homogène et, partant, de l'éditer. Nous avons utilisé l'incipit « ... le retour » comme titre. Les fragments « Automatisme (suite) », et « Dieu, l'Âme, l'Éternité » portent ces intertitres dans le manuscrit ; nous les conservons. Dans tous les autres cas, nous retenons les incipit comme sous-titres.

Quant à l'origine et à l'orientation de ce manuscrit, la question est délicate dans la mesure où aucune feuille ne porte quelque trace de datation. Nous en sommes donc réduits à des conjectures.

Un fait cependant paraît certain. L'état d'hésitation de la pensée de Borduas, la difficulté de l'écriture conjugués à la proximité des thèmes avec

ceux des écrits postérieurs de la période 1947-1948 nous induisent à situer ce texte au début de 1947.

On trouve, dans la correspondance de Borduas, un document qui pourrait résoudre la question de l'origine de ce manuscrit. Dans une lettre datée de « janvier 1947 », Gilles Hénault, alors membre du Parti communiste canadien et rédacteur au journal *Combat*, écrit à Borduas une lettre dans laquelle il signale son regret de n'avoir pu le rencontrer durant la période des Fêtes, ce dernier étant retiré à Saint-Hilaire pour raisons de santé. Puis, Hénault lui annonce son intention de le rencontrer et de lui poser quelques questions en vue d'un article qu'il projette de publier dans le journal *Combat*. Afin que Borduas puisse se préparer à cet entretien, il lui annonce la teneur de la discussion envisagée en lui soumettant d'avance quatre questions :

> 1 – A-t-on raison de dire que vous faites de la peinture « abstraite » ?
>
> 2 – Voyez-vous un lien, un point de ressemblance entre la peinture et l'activité sociale, ou plus généralement entre l'art et la vie ?
>
> 3 – D'après votre expérience, quels sont ceux qui sont le plus mal préparés à comprendre votre peinture ?
>
> 4 – Quelles sont les principales conditions qui permettraient un rapide et sain développement artistique au Canada ?[1]

Il n'y a qu'à confronter les fragments du *Retour* à ces questions pour découvrir leur correspondance : « Automatisme » répond à la première question concernant la peinture « abstraite » ; « Le grand espoir... » à la deuxième question concernant les rapports entre l'art et la vie ; « Dieu, l'Âme, l'Éternité » et « Le marxisme... » aux deux dernières questions portant sur le développement artistique et la compréhension de sa peinture.

La lettre de Gilles Hénault se termine sur ce post-scriptum : « Je joins à cette lettre un papier que je veux vous faire parvenir depuis longtemps ». Or, dans une entrevue donnée à André-G. Bourassa en avril 1969, Hénault[2] affirmait avoir communiqué à Borduas *Limites non-frontières du surréalisme*, un manifeste que Breton écrivit à la suite de la 2e exposition internationale du surréalisme tenue à Londres en 1936.

On y trouve deux propositions générales dont la seconde est particulièrement intéressante. Breton, se fondant sur les références marxistes les plus orthodoxes, établit ce lien si délicat entre marxisme et surréalisme :

> Au témoignage même de Marx et d'Engels, il est absurde de soutenir que le facteur économique est le *seul* déterminant dans l'histoire, le facteur déterminant étant, « en dernière instance, la production et la reproduction de la vie réelle ». [...] Il s'agit de montrer la route qui mène au cœur de ces « hasards » (pour garder la terminologie des mêmes auteurs) à travers la foule desquels se poursui-

1. Lettre inédite de Gilles Hénault à Borduas (*T.* 131).

2. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, éd. 1986, p. 141.

> vent « l'action et la réaction réciproques » des facteurs qui déterminent le mouvement de la vie. C'est cette route que le surréalisme prétend avoir creusée[3].

Il paraît que cette façon subtile qu'eut alors Breton de ménager une place centrale au surréalisme dans la pensée marxiste a été utilisée par Borduas, tout à l'inverse, pour séparer nettement sa pratique de la pensée marxiste :

> Mais l'erreur des marxistes est qu'en supprimant l'âme, ils oublièrent aussi, dans l'enthousiasme, l'importance passionnelle. // L'homme sans corps (matière immatérielle) est inconcevable. La vie sans la passion est inconcevable[4].

En fait, ce qui chez Breton, en 1937, était stratégie de compromis devient chez Borduas, dix ans plus tard, stratégie de rupture. On comprend d'autant mieux que Borduas était informé, par Leduc, des relations difficiles qui se nouaient alors à Paris entre communistes et surréalistes.

Il semble donc que cette lettre de Gilles Hénault vienne conférer un surcroît d'homogénéité aux fragments du *Retour*. À ce point d'ailleurs que si l'on reprend les marques de pagination et que l'on supprime les chiffres « 17 », qui ont vraisemblablement été ajoutés, la pagination se lirait comme suit : 2, 4, 5, 5– suite, 6. Ce qui nous laisserait croire que ce manuscrit est plus complet qu'on ne l'avait d'abord envisagé. Par la suite, ces mêmes fragments auraient pu être repris et incorporés dans un ensemble plus vaste dont l'existence demeure hypothétique.

L'entretien avec Hénault a vraisemblablement eu lieu bien qu'on n'en ait trouvé aucune trace si ce n'est que le 1er février 1947, un article de Gilles Hénault sur Borduas paraît dans *Combat*. Or cet article très bref, plutôt décevant, touche à peine aux questions préalablement élaborées. Par contre on comprend qu'un journal à distribution populaire ne puisse aborder ces questions philosophiques et que, d'autre part, Hénault n'ait pas reçu les réponses qu'il espérait alors.

Qu'est-ce que Borduas a pu faire de ce travail de réflexion ainsi amorcé et qui n'a abouti qu'à un article très court et, somme toute, assez « innocent » ? La logique de l'avancement de la pensée de Borduas suggère une hypothèse qui ne peut être éludée.

Ces fragments du *Retour* auraient marqué l'aboutissement de quelques années de discussions, d'échanges oraux et le début de la réflexion écrite de Borduas, préparant ainsi les grands textes à venir, à savoir *la Transformation continuelle*, *Refus global* et *Commentaires sur des mots courants* (dont surtout l'article « Tableau » qui a été rédigé séparément de l'ensemble et de longue main). En ce sens, *le Retour* constituerait la matrice des grands textes de Borduas. J.F.

---

3. Marx et Engels, *Études philosophiques*, p. 150-153, (E.S.I. 1935), tel que cité par André Breton, dans « Limites non-frontières du surréalisme », publié par *la Nouvelle Revue française*, vol. 48, 1937, p. 200-215 (extrait cité, p. 204).

4. Voir p. 263.

[Le Retour]

[1]... le retour – qu'il suffit d'un coup de tonnerre pour le transformer. Ce ne saurait être aussi facile.

[2] Il n'est pas vrai que les idées mènent le monde. Ce sont les désirs, les passions qui mènent le monde. Malheureusement ces désirs, ces passions arrivent difficilement à la connaissance sensible. De bien longs détours sont nécessaires et une fois rendus au stade de la connaissance, ils deviennent vite des idées (qui n'aident pas) qui ont la malencontreuse manie de se suffire à elles-mêmes et d'oublier l'objet qui en fut la raison d'être. Pour une idée neuve, il y en a des billions de nuisibles qui courent le monde. Toute idée est fausse qui n'est la relation parfaite d'un contact particulier avec son objet.

Automatisme (suite)[1]

La forme est naïve ou savante, même académique. Si la forme est académique quel que soit l'intérêt du sujet d'emprunt (objet mental)[2] elle n'aura peu ou pas d'utilité pour la connaissance formelle. Seule pour nous la forme sensible est la grande receleuse de mystères objectifs. L'objet mental, l'idée si ingé-

VARIANTES : manuscrit, fonds privé, 9 f., texte de base.

2 le <La première page du manuscrit, non paginée, ne comporte qu'un seul paragraphe qui poursuit vraisemblablement une phrase commencée sur une page manquante.> 4 Il <Début de la deuxième page du manuscrit : cette feuille ne comporte aucune pagination.> idées *même* le 5 qui *même* le 12 n'est [*R pas*] [*V parfaitement S parfaite*] [*R liée au moment sensible du présent.*] // 14 Automatisme <Dans la marge inférieure il a été possible de lire le fragment suivant, écrit à la mine et effacé, et qui n'est pas de la main de Borduas : « C'est bien vrai / mais où ce n'est pas vrai, c'est de cette façon l'objet, homme leur échappe. Ils veulent premièrement et faussement en faire la source du mystère. » Originellement, cette page appartenait au manuscrit de l'article « Automatisme » de *Commentaires sur des mots courants.*> 18 elle [*R sera A n'aura*] peu *V* pas *utile à* la connaissance *A* pas *d'*utilité utilité [*R à A pour*] la 19 *A* est *la grande* receleuse

1. Ce fragment constitue une première version de l'article correspondant dans les *Commentaires.*

2. Cette distinction que Borduas posait entre sujet d'emprunt (objet mental) et forme sensible deviendra sujet traité / sujet réel dans les *Commentaires* : voir l'article « automatisme psychique », p. 302-303.

nieuse, si imprévue soit-elle, est vite épuisé. Plus la forme liée à l'idée est précise (plus l'idée est claire) moins cette forme est convulsive.

Si la forme est académique elle n'aura pas ou peu d'utilité pour la connaissance formelle, même avec un sujet d'emprunt (objet mental) des plus intéressants. L'idée si ingénieuse, si imprévue puisse-t-elle être, est peu dynamique, peu régénératrice, s'épuise vite. Pour nous la grande receleuse de mystères objectifs[3] est la forme sensible.

Plus la forme liée à l'idée est précise (plus l'idée est claire) moins cette forme sera convulsive[4].

Pourquoi ne pas exercer la lucidité, la volonté aux choses déjà passées. Le présent mieux défini permet seul un plus grand espoir en ce qui sera tout à l'heure. Ce n'est pas le passé qui est sacré, c'est l'avenir. Tout est volontairement permis pour le passé, rien n'est volontairement possible pour l'avenir.

[17-4]... le grand espoir de liberté est au bout de ça. À la réalité de l'évolution. Comme je constate que la crainte[5] de penser, d'être seul, est son principal obstacle à vaincre, heureusement je constate aussi que plus le risque est grossier, plus il est profitable, immédiatement profitable. Ce qui en dégoûte rapidement les plus généreux. C'est la compensation de la crainte. L'ensemble des hommes sont ainsi condamnés à évoluer malgré eux. À la condition que des individus, comme par le passé, dégoûtés du risque grossier, et pour un certain temps encore, acceptent

21 *R* soit-elle *n'a pas encore ou n'a plus le don de nous émouvoir* est 27 *A* être, *est peu dynamique, peu régénératrice,* s'épuise 32 *A* lucidité, *la volonté* aux 33 *R* passées. *Le présent sera plus immédiat.* Le seul, un 34 *R* l'heure. *La seule justification des œuvres dites désintéressées.* Ce 38 crainte, de [*R quoi que ce soit A penser, d'être seul*] est 39 vaincre, [*R comme A heureusement*] je 40 que [*R la lâcheté jusqu'à un certain degré moins A plus*] le grossier *et* plus 41 *A* profitable. *Ce qui en dégoûte rapidement les plus généreux.* C'est 42 crainte. La [*R masse A ensemble des hommes*] *est* ainsi 43 malgré [*R elle A eux*]. À 44 des [*R hommes A individus*], comme *A* passé, *dégoûtés du risque grossier,* et 45 encore [*R risquent pour eux-même A acceptent*] pour

3. Voir *Commentaires sur des mots courants,* p. 306.

4. Voir *Manières de goûter une œuvre d'art,* p. 157, n. 42.

5. Thème qui sera repris et abondamment illustré dans *la Transformation continuelle,* p. 285, et *Refus global,* p. 332.

pour leur passion de connaître, les pires conditions humaines, morales et matérielles.

Nous ne pouvons rien changer à ce qui a été. Nous améliorerons l'avenir.

L'homme peut être maintenant dans une sécurité suffisante, s'il a l'occasion de connaître les objets susceptibles de réaliser en lui une sensibilité adulte. Les prophètes les lui ont donnés. Les livres les plus utiles lui sont encore interdits. Les contacts[6] les plus nécessaires lui sont refusés. Et ces interdictions et ces refus ne profitent qu'à ceux qui possèdent. Et l'argent, et le pouvoir quels qu'ils soient.

Ceux qui sont tout près de saisir ces nécessités[7] refusent de crier, par crainte d'être seul, par crainte du vertige, par crainte d'une passion qui demanderait le sacrifice total de leur être et de ceux qu'ils aiment.

Les seuls qui osent se trouvent ainsi si rares qu'ils peuvent à peine se faire entendre. On les couvre de ridicule, ou du lourd manteau du silence, ce qui est encore plus funeste.

Les armes dont la société se sert contre eux sont [17-5]quand même leur seul espoir.

Sans ces supplices, les vérités les plus éclatantes ne seraient jamais connues. Elles rapportent un succès facile à ceux qui les ridiculisent d'abord, et laissent mourir d'isolement, de froid ou de faim, ceux qui les mirent à jour. Elles font la fortune ensuite des esprits utilitaires[8] qui les introduisent dans la communauté.

---

46 humaines, *et* morales 48 *R* été. // *Nous pourrions cependant transformer l'avenir.* Nous 50 *R* L'*être* homme 53 Les [*R connaissances sensibles A contacts*] les 54 contacts, les nécessaires, lui interdictions [*R sont A et ces refus*] ne 56 *R* le *savoir* pouvoir pouvoir *quel qu'il fût.* // 58 crainte [*R de la des A du*] vertige 63 silence ce 64 armes *que* la contre [*R nous A eux*] sont eux *est* quand 67 rapportent [*R une fortune A un succès*] facile

---

6. Ce « contact » est commenté à l'article « Tableau », p. 312.

7. Force irrépressible de transformation de la matière, donc, à la limite, de tous les états de la passion (voir p. 327, n. 5).

8. Personnes qui refusent d'encourir le risque du contact passionnel avec les formes sensibles. Thème qui sera abondamment repris dans *Refus global*, p. 335. À associer aux notions d'exploitation, d'intégration et d'assimilation (voir p. 282 et 337).

[17-5 suite]On retrouve les mêmes caractéristiques pour l'individu que pour la société : du plus évolué au moins évolué pour chaque individu dans ses activités, de la plus simple à la plus exceptionnelle.

Il n'y a d'art, à quelque degré que ce soit dans la gamme de l'art culinaire au tableau, que lorsque l'accent porte sur l'invention. Autrement ce sont tout simplement des techniques.

[(17-6)-18]*Dieu*
l'Âme
l'Éternité

Le mystère source, le premier de tous les mystères qui nous entourent, réside dans l'impossibilité actuelle de connaître la matière. Lorsque nous la connaîtrons, nous en connaîtrons alors les limites, les possibilités.

(L'âme pour nous n'étant qu'une des possibilités de la matière. Pas d'âme sans corps.)

L'âme exprimant une relation ancienne[9]. Concernant les mouvements passionnels de l'homme. (Nous décelons des mouvements semblables chez tous les animaux ; le règne végétal n'en est sûrement pas exempt.) Cette relation ne saurait être conservée. Bien plus, l'âme chrétienne ayant la possibilité de vivre sans corps. De la mort à la résurrection générale d'une complète impossibilité de vérification, ne saurait être utile d'aucune

71 *R* individu *dans* que 72 que *dans* la société du 73 activités. de 75 Il y a art / à 77 Autrement *c'est* tout techniques. // <Dans la marge inférieure, il a été possible de lire ce fragment écrit à la mine, et effacé par la suite, et qui n'est pas de la main de Paul-Émile Borduas : « une invention pour moi ça veut dire recherches plus ou moins poussées [...] Plus elle est poussée évidemment elle devient neuve et précise et un moyen de connaissance plus grand. les inventions me touchent moins que les inventeurs c'est l'âme, l'intelligence qui est le [...] plus grand bien. »> 81 *R* source, *pour nous*, le 82 entourent réside 83 connaîtrons nous 86 *R* corps) *pas de corps sans âme.* // L'âme 88 *R* passsionnels *des animaux* de 89 *R* animaux [*AR avon*] *bientôt chez les plantes* ; le 91 plus l'âme *R* possibilité *de vivre sans corps* (*après la mort* de

9. Ce que, ailleurs, Borduas nommera une relation sentimentale, dénotant une attitude de fixation sur le passé (voir p. 279-280 et 327).

manière à la connaissance sensible de la vie et de l'homme en particulier.

Connaissance qui permettra sa libération dans son propre milieu.

Éternité : liée à Dieu, à l'âme, ne saurait non plus être conservée.

Pour l'homme, la relation la plus permanente possible est la matière à laquelle s'attache l'idée de réalité. La réalité n'ayant elle-même qu'un sens de relation limitée aux perceptions sensibles hors desquelles il ne saurait y avoir de connaissance justifiable.

Les limites de la connaissance sensible sont inconnues. De jour en jour nous espérons les reculer.

Ce qui semble être exceptionnel hier peut très bien devenir courant demain.

[19]Le marxisme nous a donné une explication rationnelle des mouvements de l'histoire.

Mouvement qui avant lui était incompréhensible sans l'interprétation des pouvoirs surnaturels.

Cette découverte fut une prise de conscience magnifique. Du coup l'accent passa du surnaturel au naturel, du spirituel au matériel ; elle permit toute une série de nouvelles prises de conscience. L'âme disparut de la conception de l'homme évolué.

Mais l'erreur des marxistes est qu'en supprimant l'âme, ils oublièrent aussi, dans l'enthousiasme, l'importance passionnelle.

---

94 connaissance [*R de l'h A sensible de*] la vie [*A et*] de 101 *R* n'ayant elle *non plus aucune idée* même 103 hors *de laquelle* il justifiable. // [*V La S Les*] [*V limite*] de la connaissance sensible [*R est A sont*] [*V inconnue*]. De jour 107 hier, peut 111 *R* était *justifié par pure volonté de Dieu* incompréhensible 115 *R* matériel, *qui* permit *A* matériel ; *il* permit 116 *R* âme *du coup* disparut 118 ils [*R supprimèrent*] [*AR aussi*] [*R du coup l'idée, la conscience*] [*A oublièrent aussi dans l'enthousiasme l'importance*] passionnelle [*R sans aucune sorte de raison*]. L'homme 119 aussi dans enthousiasme l'importance *R* passionnelle. // *L'homme sans matière (sans corps) est inconcevable, invérifiable pour l'homme.* // [*R Mais AR nos*] *états émotifs sont inséparablement liés à nos états physiques.* // *Mais* l'homme

L'homme sans corps (matière immatérielle) est inconcevable. La vie sans passion est aussi inconcevable.

Les passions sont des comportements de la matière liés au développement biologique de cette matière. Mais les passions, dans les limites du développement biologique, déterminent l'activité de l'homme, lui donnent son caractère, son accent.

La lutte des classes, qui doit de toute nécessité tenir compte des conditions économiques pour les transformer est inconcevable sans la passion d'une plus grande liberté, sans la possibilité d'un espoir d'amélioration pour la classe opprimée et sans la passion de dominer par la puissance acquise de la classe qui opprime.

Une société sans aucune passion collective[10] ne saurait être concevable.

Les passions sont liées à nos perceptions sensibles, dont la relation plus ou moins consciente détermine notre connaissance sensible.

Nos perceptions sensibles (individuellement) sont liées à la finesse propre de nos sens, à la finesse même de notre matière humaine, très inégale selon les individus, sur laquelle nous ne pouvons rien.

Cette qualité de matière, nous en héritons de nos parents.

---

121 L'homme [R *est*] sans corps (matière [A *immatérielle*]) est *R* inconcevable. *Mais* la 122 *R* inconcevable *pour l'homme. //* [V *La passion est un comportement*] de 123 *R* matière *et* liés 124 développement [*R physique A biologique de cette matière*]. Mais *V* Mais *la passion* dans passions dans 125 développement [*R physique A biologique*] détermine biologique détermine 126 accent. < Fin de la huitième page du manuscrit. Nouvelle page, marquée au haut, à gauche : *20.*> 127 classes qui nécessité [*R se conformer aux A tenir compte des*] conditions 129 passion [*AR collective R du pouvoir, de la le sans la passion de la A d'une plus grande*] liberté *A* liberté, *sans la possibilité d'un espoir d'amélioration* pour 130 *A* opprimée *et sans la passion de dominer par la puissance acquise de la classe qui opprime. //* Une 133 *A* sans *aucune* passion être [R *dynamique donc elle est inconcevable A concevable*]. *//* Les 134 *V* concevable. *// La passion est liée* à 136 *R* relation *con* plus 138 *A* perceptions *sensibles* (individuellement) 140 humaine très individus sur 142 matière nous nous [R *l'avons*] [*V hérité*] de *A* nous *en* héritons

---

10. En rapport avec le nouveau mythe collectif dont la nécessité sera plusieurs fois inscrite, notamment dans *Refus global* (p. 340 et 349) et dans *Commentaires* (p. 308).

Les conditions sociales, économiques favorisent plus ou moins le développement possible de la connaissance de ces perceptions sensibles, mais ne peuvent d'aucune manière en changer la qualité native, la qualité de matière, du moins durant une vie donnée[11].

Seul le comportement passionnel est transformé plus ou moins par les circonstances.

Mais c'est la possibilité passionnelle, la passion même, qui crée le dynamisme, les circonstances.

143 économiques, favorisent 148 *A* comportement *passionnel est transformé* plus ou moins *par les* circonstances *R* passionnel *s'adapte* plus ou moins *aux* circonstances 150 *A* passionnelle, *la passion même,* qui même qui 151 circonstances. <Fin de la neuvième et dernière page du mansucrit.>

11. On trouve chez Borduas les traces d'un déterminisme de la matière (voir p. 277).

INDISCRÉTIONS

Les *Indiscrétions* sont demeurées à ce jour inédites. C'est un texte manuscrit, de 3 feuillets (T. 265), non daté (vraisemblablement de l'hiver 1947-1948), où Borduas décrit certains de ceux avec lesquels il travaille régulièrement, qui font partie de ce qu'il appelle encore tout simplement le « groupe » et qui forment le noyau des futurs signataires du *Refus global.* Il s'agit de Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle, soit un poète dramaturge, un poète psychiatre et cinq peintres. Il ne manque qu'un des signataires masculins du *Refus global,* le photographe Maurice Perron. Les femmes sont toutes absentes, ce qui tend à accréditer l'idée que Borduas aurait hésité, au début, à les impliquer dans l'aventure qui s'annonce.

Pour dater approximativement le texte, on doit tenir compte de quelques « biographèmes » auxquels il est fait allusion : Claude Gauvreau a affronté les feux de la rampe le 20 mai 1947 ; Leduc et Riopelle ont depuis juillet 1947 quelques expositions parisiennes à leur actif ; Riopelle est revenu à l'automne 1947 via New York, où il commence à être connu ; Cormier termine l'internat de médecine générale (1947-1948) et est admis à s'inscrire en spécialité de psychiatrie.

J.F.

[1]Indiscrétions

Barbeau,
Marcel[1]

Le difficile, le compliqué qui aura un long parcours à faire avant d'atteindre la sérénité d'un équilibre plus stable, peut-être moins précieux. Émotivité intense en pleine évolution.

Venus on ne sait comment de la légendaire Byzance, des prêtres, des prêtresses assistent immobiles à une étrange séance de transmutation. Quelquefois la lune sur un piédestal les éclaire et les regarde par la fenêtre sans comprendre. De ces scènes d'intérieurs lumineux venus du fond de la nuit nous nous réveillons à l'aurore dans d'innombrables châteaux multicolores construits sur d'inaccessibles rochers entre ciel et terre. Nous avons cru à l'avènement de la transmutation.

Depuis Marcel continue à ne pas nous ménager les surprises.

Cormier,
Bruno[2]

Fidèle et indulgent aux yeux largement ouverts sur le monde et la science. Poète lyrique d'un temps passé.

---

1. Marcel Barbeau (né à Montréal, le 18 février 1925) étudie à l'École du meuble (1942-1946) et participe aux expositions du groupe de Borduas à Montréal, New York et Paris. Il signe *Refus global* et s'implique politiquement dans certaines manifestations culturelles comme « Place aux artistes » (1953) ; c'est à lui qu'on doit la première réédition de *Refus global* dans la *Revue socialiste*. Il vit à Paris de 1962 à 1964, à New York de 1964 à 1968, en Californie en 1969, encore à Paris de 1970 à 1974, puis à Montréal. Cf. *Barbeau*, catalogue, intr. de Bernard Teyssèdre, Montréal, Musée d'art contemporain, 1969, 20 p., ill.

2. Bruno Cormier (né à Laurierville, le 14 novembre 1919) a commencé à faire partie du groupe de Borduas à la suite d'une exposition, en 1941, de travaux d'été d'étudiants du collège Sainte-Marie dont Borduas a été juge : Pierre Gauvreau avait soumis des peintures et Bruno Cormier de la poésie. Il a étudié la médecine à l'Université de Montréal (1942-1948) et la psychiatrie à l'Université McGill (1948-1953).

Bruno le bon conseil. Psychiatre imprudent mais efficace.

Rendra incessamment au groupe les plus imminents[3] services.

Gauvreau,
Claude [4]

Le héros d'une soirée inoubliable où il fut donné d'entrevoir ce que pourrait être le théâtre surrationnel[5].

La calme et formidable assurance d'un révolution[2]naire né poète et tribun. Celui de nous tous à l'activité la plus facilement justifiable, la moins dispersante.

Gauvreau,
Pierre [6]

Pierre le peintre-né. La peinture révolutionnaire la plus sereine qui soit. Aurore ou soleil couchant.

---

3. Terme qui fait double emploi avec « incessamment » ; trait d'humour s'expliquant par le fait que Cormier vient à peine d'être admis ou même de faire sa demande d'admission en spécialité.

4. Claude Gauvreau (Montréal, 19 août 1925 – Montréal, 9 juillet 1971) est amené à l'automatisme par son frère Pierre et par Bruno Cormier, qui l'ont précédé comme étudiants au collège Sainte-Marie. Il s'attache passionnément à l'actrice Muriel Guilbeault, signataire du *Refus global*. Il assiste à la conférence de Borduas, « Des mille manières de goûter une œuvre d'art », en 1942, et visite l'exposition de ce dernier à l'Ermitage. Avec Cormier, dont l'œuvre est inédite, et Thérèse Renaud, il se consacre à la poésie, sur les traces d'Artaud, Césaire, Cravan, Jarry, Lautréamont dont il découvre les œuvres par la voie de revues de New York comme *Hémisphères* et *VVV* et par celle d'éditions de guerre d'Argentine, du Brésil et du Québec. Ses « objets dramatiques », commencés en 1944, sont contemporains, dans leur réalisation sur scène, des premières pièces d'Henri Pichette et d'Eugène Ionesco.

5. *Bien-Être*, présenté le 20 mai 1947 au *Congress Hall* dans un « Spectacle de théâtre moderne », avec Claude Gauvreau, Muriel Guilbault, T.J. Mæckens (Jean Mercier) et André Pouliot, dans une mise en scène de l'auteur, avec costumes de Magdeleine Arbour, décors de Pierre Gauvreau et réalisation technique de Maurice Perron ; Guy Dubreuil au piano.

6. Pierre Gauvreau (né à Montréal, le 23 août 1922) étudie à l'École des beaux-arts après avoir fait le cycle des Lettres au collège Sainte-Marie. Il parti-

Dans un coin d'ombre fraîche, je vois la danse tranquille des fantômes familiers sur un ciel de feu. C'est la détente dans l'oasis inespérée. L'ordre imprévu d'un monde neuf dans la vieillesse aigrie de celui qui nous entoure.

Leduc, Fernand [7]

Un faisceau d'antinomies résolues. Doux et pointu, soufre et miel, l'aîné des plus jeunes, la statique explosive amante et désespoir de toutes discussions.

L'enrageant ami qui poursuit à Paris l'expérimentation du dynamitage de ses plaines rocheuses.

---

cipe aux premières expositions du groupe des Automatistes où il amène plusieurs amis, notamment Bruno Cormier et Françoise Sullivan en compagnie desquels il a d'abord étudié la danse. Il participe aux expositions « Les Sagittaires » de 1943, « Jeunes Peintres » de 1944, «*The Borduas Group* » de New York en janvier 1946 et à celle des Automatistes à Montréal en 1946 puis à Paris et à Montréal en 1947. Il expose au «*World Youth Festival* » de Prague en 1947, signe *Refus global* en 1948, participe en 1950-51 aux expositions de Montréal « Les étapes du vivant » en 1951, «*The Borduas Group* » en 1952 et « La matière chante » en 1954. Il expose avec le groupe « Rixes » d'Édouard Jaguer à Paris, Lille, Francfort, Berlin et au Luxembourg. Par la suite, il se consacre à un nouveau médium, la télévision, où il réalise quelques grandes séries comme *d'Iberville*. Il fait plusieurs expositions solos à compter de 1975 et est l'auteur du scénario de la série télévisée *le Temps d'une paix*.

7. Fernand Leduc (né à Montréal, le 4 juillet 1916) étudie à l'École des beaux-arts (1938-42) et rencontre Paul-Émile Borduas par l'entremise d'étudiants de l'École, en 1941. Il participe aux expositions des Sagittaires (1943), de la section des jeunes de la *C.A.S.* et des Automatistes à compter de 1946. Il fait la connaissance de Breton à New York en 1945 et le retrouve à Paris en 1947 où il fréquente un temps les surréalistes-révolutionnaires et ceux du groupe Cause. Il se fixe à Paris jusqu'en 1953. Il participe à l'exposition « Espace 55 », à Montréal (en même temps que l'exposition des Plasticiens) et compte parmi les membres fondateurs de l'Association des artistes non figuratifs en 1956. On retrouve Leduc en France, à compter de 1959 où il réside, sauf pour une période d'enseignement à l'Université Laval et à l'UQAM (1970-71). Après une période de *hard-edge*, son œuvre s'est orientée vers les « microchromies ». Voir *Fernand Leduc*, catalogue de la rétrospective de 1970-1971 au Musée d'art contemporain, intr. de Bernard Teyssèdre. Québec, ministère des Affaires culturelles, 1971, 60 p., ill.

Mousseau,
Jean-Paul [8]

Le bûcheron du groupe à la brosse de porc-épic. Le plus maladroit des hommes quand il n'est pas intéressé, mais pour ce qu'il aime, le patient, le soigneux par excellence.

Une poussière sur ses merveilleuses aquarelles en désorganise la beauté tant elles sont amoureusement exécutées.

Fulgurantes synthèses spontanées, obtenues par l'« analyse » automatique la plus serrée.

Sens impeccable de l'harmonie dans la totale absence de sens critique. Le bienheureux, l'envié.

[3]*Riopelle,*
Jean-Paul [9]

Le feu et l'eau réunis en un tourbillon insaisissable.

---

8. Jean-Paul Mousseau (né à Montréal, le 1er janvier 1927) fait des études d'art au collège Notre-Dame avec le frère Jérôme, ami de Borduas et de François Hertel. Il s'inscrit ensuite à l'École du meuble (1941-46) où il s'associe aux activités du groupe des « Sagittaires » en 1943 et à celles de la section des jeunes de la *C.A.S.* Il participe à toutes les expositions des Automatistes à Montréal, New York et Paris, se rend comme représentant canadien au «*World Youth Festival*» de Prague (1947) et signe *Refus global*, dont la rédaction coïncide avec son retour de Tchécoslovaquie et l'exposition Mousseau-Riopelle (novembre-décembre 1947). Il expose parmi les « Jeunes Peintres canadiens » à Liège et à Bruxelles en 1954. Il se spécialise notamment dans des expériences « multi-art » comme les spectacles de Claude Gauvreau en 1947 et 1972, la lecture publique de textes de Thérèse Renaud en 1948, le spectacle « Les deux arts » avec Sullivan, Mercure et Riopelle en 1949, et fait de nombreux décors de théâtre, notamment pour le Théâtre de l'Égrégore. Il exécute des ensembles importants tels ceux du siège social d'Hydro-Québec et de la station de métro Peel. Il est directeur artistique des projets de développement du métro de Montréal. Voir *Mousseau, aspects*, catalogue, intr. de Gilles Hénault, Montréal, Musée d'art contemporain, 1967, [46] p., ill.

9. Jean-Paul Riopelle (né à Montréal, le 7 octobre 1923) étudie à l'École polytechnique de Montréal (1942-1943), puis à l'École du meuble (1943-46). Il participe à l'exposition du «*Borduas Group*», à New York, en 1946, puis à la première exposition des Automatistes, la même année. Il s'installe en 1947 à Paris où il participe aux activités du groupe Cause, à la rédaction de *Rupture inaugurale*, à l'exposition des Automatistes de la galerie du Luxembourg, à la première exposition des « Abstraits lyriques » avec Fernand Leduc et Georges Mathieu puis à une exposition Mousseau-Riopelle lors d'un passage à Montréal. Il est un peu l'instigateur d'une manifestation visant à appuyer *Rupture inaugurale*

Riopelle jeune nébuleuse dont l'orbe encercle Paris, New York, Montréal. Longtemps après son passage se fait encore sentir un reste de déplacement.

Ses dernières œuvres font rêver à une nouvelle planète aux formes miraculeusement évoluées.



dont serait issu le manifeste *Refus global*. Il fait par la suite carrière en Europe où il se mérite de nombreux prix dont ceux de l'UNESCO en 1962 et de Paris en 1985. Le Musée d'art moderne de Paris lui a consacré en 1981 une rétrospective qui a été présentée ensuite à Montréal. Voir *Riopelle, été 1967*, catalogue, textes de Pierre Schneider, Québec, Musée du Québec, 1967, 72 p., ill. ; *Jean-Paul Riopelle*, catalogue, intr. de Michel Martin, Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, 1981, 96 p., ill. ; *Riopelle*, film, réal. de Marianne Favreau et Pierre Letarte, Montréal, Office national du film, 1982, coul., 16 mm, 54 min., 27 sec.

LA TRANSFORMATION CONTINUELLE

Ce texte a été publié, partiellement, pour la première fois en 1977 par François-Marc Gagnon[1]. Borduas, qui le destinait certainement à la publication, l'a retiré pour des raisons déjà exposées dans l'introduction à ce chapitre. Ce qui explique que cet écrit soit demeuré sans titre. À la suite de Gagnon, nous avons conservé l'incipit comme intitulé.

Nous n'avons que peu d'indices qui nous aident à fixer la date de rédaction. On sait que *la Transformation continuelle* a été présentée au groupe vers le mois de novembre 1947, puis refusée, avant que *Refus global* ne vienne s'y substituer. De fait les idées-maîtresses de *Refus global* y sont, dans l'ensemble, déjà présentes, mais dans une tonalité fort différente.

D'autre part, *la Transformation continuelle* marque un état d'avancement certain dans la fixation et la formulation des thèmes par rapport au *Retour*. Nous pouvons donc établir le moment de la rédaction de cet écrit entre l'hiver 1946-1947 et le mois de novembre 1947.

La Transformation continuelle établit le lien entre *Refus global* qui lui succédera et les vives discussions des années précédentes. Or, si ce travail collectif de réflexion, d'élaboration d'idées-maîtresses, qui s'effectuait autant lors des expositions que dans les ateliers, n'a pas laissé de traces directes, nous n'en possédons pas moins un document extrêmement significatif. Immédiatement avant son départ pour Paris à la mi-février 1947, Fernand Leduc termine « La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture[2] » ; nul doute que ce texte a aussi été fortement alimenté par le travail du groupe (le « notre » du titre est d'ailleurs significatif à cet égard).

1. *Le Devoir*, 3 décembre 1977, p. 42.

2. Fernand Leduc, « La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture », dans *Vers les îles de lumière*, p. 39-46.

Le texte de Leduc est plus rigoureux que celui de Borduas en ce qui concerne la structuration logique de la pensée, et le thème central qui nous intéresse ici, soit l'unité fondamentale du cosmos et la nécessaire transformation qui le définit, s'y trouve exposé d'une façon extrêmement claire :

> Toujours plus de conscience est à la base de toute vie et de toute manifestation de la vie. Chez le créateur, la conscience devient lucidité et se manifeste poétiquement par un dépassement de l'actuel. Ces réflexions sur le processus de création nous entraînent à souligner quelques points particulièrement importants dont : la gratuité de l'œuvre vis-à-vis de l'intention, la fatalité historique de l'orientation consciente servie par la spontanéité de l'exécution, la valeur d'inspiration de l'œuvre et le large mouvement dynamique « inconscience-conscience » qui enchaîne toutes les activités créatrices en un profond rythme de transformation qui est celui-là même de toute vie, à savoir : qu'un besoin inconscient entraîne une activité consciente dont le résultat inconscient fournit à son tour des signes de relations logiques pour une nouvelle manifestation consciente des besoins inconscients. C'est ainsi qu'une œuvre finie porte en soi un potentiel de forces génératrices qui assurent la continuité des œuvres. Et c'est pour cette raison que nous pouvons dire que l'art et la science sont la source et le couronnement de toute pensée[3].

Ce texte vient souligner encore plus, si la chose est possible, la place centrale qu'occupe, dans la pensée des Automatistes, la notion de transformation que Leduc traite sous l'expression de « rythmique du dépassement ». Les appartenances communes de ces deux textes attestent l'homogénéité du groupe montréalais et sa différence par rapport aux surréalistes européens.

Ainsi, dans la définition de l'article « Cubisme », Borduas reprochera aux représentants de cette peinture de s'être arrêtés sur la voie de l'exploration, les accusant de se contenter de « répétitions incessantes[4] », alors que dans *En regard du surréalisme actuel* Borduas accusera la totalité des surréalistes européens, Breton excepté, d'avoir abandonné la « qualité convulsive des œuvres » au profit des « intentions d'auteurs ».

D'une façon plus générale, on peut rapporter à ce thème de la nécessaire continuité dans la recherche et l'innovation la différence que Borduas ne cessera de revendiquer dans ses rapports aux surréalistes. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que cette spécificité se marque sur ce thème de la transformation, qui paraît si typiquement américain.

Si on se réfère à la représentation ici donnée de Borduas, celle d'une personnalité riche, diversifiée, imprévisible, et ce jusqu'au paradoxal, *la Transformation continuelle* laisserait voir son côté attachant, affectueux, tandis que *Refus global* révélerait son aspect rigoureux, décidé, prompt aux ruptures. En somme, pour reprendre une terminologie classique, ces deux textes entreraient en complémentarité, comme Éros et Thanatos, les pulsions de vie et de mort.

---

3. Fernand Leduc, *ibid.*, p. 41.

4. Voir p. 305.

La Transformation continuelle présente la synthèse probablement la plus achevée des thèmes typiquement borduasiens. Ainsi, pour revenir au thème de la matière, on trouve ici une formulation beaucoup plus achevée que celle qu'on avait lue dans *le Retour* : « La matière nous livre ses secrets physiques. Ses possibilités émotives nous affolent encore. Les limites de la vie semblent les limites mêmes de la matière[5]. »

Si l'on considère l'importance que prendront dans *Refus global* les événements de la seconde guerre mondiale, on ne peut que rattacher cette image de la matière, comme source inépuisable d'énergie, aux recherches scientifiques menées durant les années 1930-1940, ces recherches qui devaient finalement conduire à la bombe atomique et qui firent conséquemment l'objet de débats passionnés. La comparaison entre les deux textes est ici significative : *la Transformation continuelle* opère simplement un passage métaphorique des « possibilités physiques » aux « possibilités émotives », l'« affolement » étant extrêmement atténué, alors que *Refus global* inscrira directement la menace de « la désintégration à volonté de la planète[6] ».

On pourrait de même souligner que le discours de *Refus global* va de la thématique de la peur et de la catastrophe à celle de la confiance en un avenir meilleur, tandis que, inversement, *la Transformation continuelle* va de l'espoir à l'imminence des grandes transformations de civilisation. D'une façon générale, le matériau thématique demeure le même dans les deux textes, alors que le traitement diffère fondamentalement.

Cet écrit, comme il a été suggéré, est un texte où prime la perception poétique du monde. Or, dans les variantes des manuscrits, les mots « foi » et « poésie » se substituent souvent l'un à l'autre comme si, dans l'imaginaire de Borduas, ces termes étaient équivalents. En ce sens, le créateur, artiste ou scientifique, celui qui produit des objets passionnels, devient, à la limite, un « grand-prêtre », l'officiant d'un culte sacré, comme en témoigne cet étrange passage :

> Si la communication à la foule avait normalement continué de se faire à la seule place digne d'elle, sur l'autel du sacrifice, l'émoi du savant, du sacrificateur eût été aussi celui de la foule[7].

En somme Borduas représente la création, artistique ou scientifique, comme un rite religieux, un mode privilégié d'intégration de la personne dans le Cosmos. Il n'y a qu'un pas à franchir pour que Borduas se représente lui-même, en tant que créateur, comme victime sacrificielle, un peu à la façon d'un Galilée ou d'un Léonard de Vinci.

Victime sacrificielle : c'est exactement la représentation que Claude Gauvreau donnera du poète créateur dans *les Oranges sont vertes*. Ne pourrait-on pas y voir aussi le rôle que Borduas se préparait à jouer dans les dé-

5. Voir p. 281.

6. Voir p. 338.

7. Voir p. 283.

bats qui devaient entourer l'événement *Refus global*, soit l'aboutissement ultime de l'« épopée automatiste » ? Selon cette perspective, la rédaction de *la Transformation continuelle* apparaît comme le moment crucial de l'engagement : elle fournit la clef maîtresse des écrits de Borduas.

La Transformation continuelle constitue le texte de Borduas en regard duquel les versions antérieures présentent le moins de différences : entre le manuscrit (version I) et l'état final (version III), nous n'avons trouvé que de simples retouches stylistiques.

J.F.

Inventaire des états du texte

I : Manuscrit autographe. Sans titre, non signé, non daté. Treize feuillets numérotés (*T.* 257-V-A).

II : Dactylographies. Deux doubles au carbone identiques à la version III). Sans titres, non signées, non datées. Neuf feuillets numérotés (*T.* 257-V-C et 257-V-D).

III : Dactylographie. Sans titre, non signée, non datée. Neuf feuillets numérotés (*T.* 257-V-B). Texte de base.

[la Transformation continuelle]

[1] La transformation continuelle de la naissance à la mort s'opère dans la prescience de nos besoins à venir. Cette prescience désaxe nos désirs en avant du moment présent. Demain nous espérons être un peu plus forts, un peu plus lucides, un peu plus riches de toute espèce, être un peu plus libres, un peu plus humains, un peu moins misérables. Et si nous disons un peu, ce n'est pas par humilité. Notre mémoire, notre raison agissent comme modérateurs sur nos désirs. Au fond nous voudrions briser immédiatement toutes les entraves à notre totale réalisation. Ce qui ne saurait être si facile.

D'abord il ne peut y avoir de liberté sans une certaine connaissance. Plus : nous croyons que notre liberté sera toujours proportionnée à notre connaissance sensible[1].

Par liberté, on entend celle d'être au meilleur de soi-même. Ce meilleur est bien caché, il faut d'abord le connaître. Durant des années nous préférions être un tel, ou tel autre, plutôt qu'être ce que nous sommes et que nous seuls pouvons être. Ensuite, notre individualité acceptée, en toute humilité cette fois, lorsque enfin nous sommes d'accord avec l'univers[2], nous nous trouvons en désaccord de plus en plus grave avec nos semblables... Il ne saurait y avoir de liberté pour un seul.

La possibilité existe de ne rien faire, dans un tel cas, ou d'exploiter les autres par la connaissance acquise. Deux solu-

VARIANTES I : manuscrit, 13 f. (*T.* 257-V-A) ; II : dactylographies (doubles au carbone), 9 f. (*T.* 257-V-C et 257-V-D) ; III : dactylographie, 9 f., texte de base (*T.* 257-V-B).

2 I La [V *Les transformations continuelles*] de 3 I *R* dans *une sorte* de 4 I *R* désaxe *en avant la* nos 5 I plus *fort*, un peu plus *lucide*, un peu plus *riche* de 6 I espèce. *Demain* être II,III *R* espèce. *Demain* être I plus *libre*, un 7 I plus *humain* [A *moins misérable*]. Et 8 III peu ce 12 I *R* ne *saurait* peut 13 III Plus, on I,II Plus : on I Plus : *je crois* que 15 I,II liberté *nous entendons* celle III liberté [*R nous A on*] [*l'entendons*] celle 17 III autre plutôt 19 I *R* Ensuite, *une fois* notre II,III *R* notre *liberté* individualité 20 III fois, *lorsqu'*enfin 23 I dans *de tels* cas

1. Notion centrale chez Borduas. Il s'agit d'un mode de connaissance fondé sur une perception intuitive des qualités des objets. La connaissance sensible est conditionnelle à un contact passionnel avec les objets (voir p. 263).

2. Sur la conception unifiée du Cosmos chez Borduas, voir p. 261.

tions exécrables qui s'opposent d'ailleurs à notre libération et à celle d'autrui.

Ce sont cependant les solutions courantes.

Les désirs de l'homme couvrent la gamme des possibilités de satisfaction de l'espèce. À chacun les siens.

Certains désirs ont des joies sans espoir.

D'autres offrent plus de résistance à l'usure.

D'autres enfin ne donnent toute la vie que l'espoir d'une réalisation [2]lointaine.

Ces désirs généreux, englobant dans leurs soucis le bien de tous les hommes, ont de fortes tenailles pour quelques individus. Ces individus ne sont ni pratiques ni utilisables pour les œuvres du jour.

Leurs espoirs, leurs rêves, les rendent pleins de naïveté de toutes sortes.

On va de l'objet d'un désir à un autre selon l'état particulier, selon les circonstances.

Un objet épuisé d'espoir en appelle un autre neuf, contraire ou renouvelé.

L'orientation des désirs individuels, des désirs collectifs peut s'exprimer par l'espoir d'une parfaite liberté.

Liberté de réaliser pleinement sa vie sensible, sa vie morale. Réalisation complète de l'homme dans la collectivité. Liberté de réaliser l'avènement humain.

À l'occident de l'histoire, se dresse l'anarchie, comme la seule forme sociale ouverte à la multitude des possibilités des réalisations individuelles. Nous croyons la conscience sociale susceptible d'un développement suffisant pour qu'un jour l'homme puisse se gouverner sans police, sans gouvernement. Les services d'utilité publique devant suffire. Nous croyons la conscience sociale susceptible d'un développement suffisant

29 III de *satisfactions* de 49 III histoire se

pour qu'un jour l'homme puisse se gouverner dans l'ordre le plus spontané, le plus imprévu.

Certes, nous sommes loin d'un tel état. C'est quand même notre seul espoir en l'avenir ; sans lui, la vie vaut-elle d'être vécue ?

Nous sommes loin d'un tel état, mais notre espoir en la perfectibilité [3]de l'être humain nous permet ce rêve dont la réalisation est continuellement retardée par les forces qui s'y opposent. Forces de l'ignorance, volontairement imposées, forces de la crainte de perdre une parcelle d'un bien déjà périmé, forces que procure « l'odieuse exploitation de l'homme par l'homme[3] », forces d'opposition centralisées dans relativement bien peu de mains.

Toutes ces forces d'opposition à la marche en avant de la connaissance sensible de la foule, connaissance qui éclaire les objets de ses désirs, sont puissamment organisées dans les cadres actuels de la société.

Ces cadres font l'impossible pour conserver chez les peuples, chez les individus, les espoirs anciens et les désirs périmés.

Ils ne céderont ni leurs places ni leurs privilèges de gaieté de cœur. Privilèges et places qu'ils croient d'ailleurs mérités de toute éternité, ou par leur froide insensibilité.

Pour un individu, il est aussi impossible de se conformer à ce qui fut, qu'il lui est impossible de le rejeter[4].

---

58 III Certes nous 59 III avenir, sans III lui la 61 III état mais 63 I par *toutes* les I qui s'opposent 75 III places, ni 79 II,III ce [*R qu'il A qui*] fut III fut qu'il III il est

---

3. Expression que Borduas a pu tirer du *Manifeste du parti communiste* (dont il possédait un exemplaire) qui parle de « l'exploitation de l'homme par l'homme » (Paris, Bureau d'éditions, 1935, p.28). Elle se retrouve aussi dans le manifeste du groupe Cause, *Rupture inaugurale*, où il est question du « régime d'exploitation économique de l'homme par l'homme qui correspond à l'oppression de la bourgeoisie » (p. 7).

4. Alors que dans *Refus global*, on lira : « Nous sommes toujours quittes envers lui [le passé] » (p. 343).

Seule l'obéissance au meilleur de soi-même, au moment présent, est justifiable. (Meilleur qui ne saurait nous être donné après coup par qui que ce soit.)

Demain sera plus ou moins libre selon que nous aurons été plus ou moins simples aujourd'hui[5].

Nous devons réaliser que nous sommes les fruits de désirs anciens. Nos désirs à leur tour transformeront le monde. Les fruits de nos activités passionnelles seront aussi détachés de nous que nous le sommes des désirs anciens. Nous n'avons pas à nous soucier d'eux avant qu'ils ne soient[6].



[4]Les cadres[7] de la société tuent lentement la vie qu'ils exploitent. Ces cadres sont sans espoir. Ils seront brisés un jour dans une suprême tentative de délivrer les possibilités du lendemain.

Ces cadres seront remplacés par d'autres qui céderont aussi jusqu'à ce que l'homme ait conquis sa liberté entière. Alors l'anarchie s'opposera à toute utilisation de la vie.



Plus l'objet d'un désir est transformant, rayonnant d'espoir, plus il semble fixe.

Au cours des siècles et des siècles, les civilisations passées, dans leur impuissance à justifier le désir de liberté, de totale délivrance autrement qu'en Dieu, mirent durant toute leur histoire l'espoir sur les valeurs surnaturelles, spirituelles.

---

80 III soi-même est 81 III présent est I *R* présent *n'*est 83 I que *j'aurai* été 84 I moins *simple* aujourd'hui 88 I anciens, *des espoirs anciens.* Nous 99 III siècles les III passées dans 101 III Dieu mirent I durant *toutes leurs histoires* l'espoir

5. Dans *Refus global,* la formulation sera plus abrupte : « Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé » (p. 344).

6. Ce qui constitue une autre façon de rejeter l'intention. Dans *Projections libérantes,* Borduas écrira : « la conséquence est plus importante que le but. La conséquence étant la qualité morale imprimée à l'acte [...] » (p. 447).

7. Voir *Refus global,* p. 334.

Notre connaissance actuelle de l'homme, notre intelligence des mouvements de l'histoire, si minime soit-elle, nous permet de ramener ce terme de liberté sur terre.

Il n'est plus insensé de croire à la complète réalisation des possibilités humaines dans son milieu, de son vivant, au jour le jour.

Les civilisations passées, en maintenant l'accent sur les valeurs spirituelles, affinèrent nos perceptions sensibles et découvrirent spontanément, comme malgré elles, le monde physique.

La civilisation qui monte, en maintenant l'accent sur les valeurs matérielles, objectives, par le même phénomène amoureux, découvrira le monde subjectif et continuera l'évolution de nos perceptions sensibles.



[5]Choisir n'est possible que pour ce qui existe déjà. Nous conservons la manie d'employer comme substantif : vérité et beauté. Ce ne saurait être pour nous que des qualités, des relations[8] que nous déterminons avec des objets. Relations nulles sans ces objets, nulles aussi avec ces mêmes objets mais dans un autre état de la connaissance sensible.

La vérité est une relation rassurante à un moment donné de notre vie, ou de l'histoire.

La beauté, une relation troublante. Toutes deux ont besoin de l'espoir.

Une vérité crue[9] durant vingt siècles, et qui n'a pas encore apporté le mieux que l'homme était en droit d'attendre d'elle, se révèle sans espoir, injustifiable. Une beauté sans espoir ne saurait nous émouvoir longtemps. Quand il y a comme ça dans

---

107 III humaines *en* son 109 III passées en 110 III spirituelles affinèrent 111 III spontanément comme 117 I substantif : *l'érité* et 118 I qualités. *Des* relations 119 I avec *les* objets II,III avec [*R des A les*] objets. < Nous retenons les leçons initiales de II,III. > 124 III beauté une 126 III siècles et 127 III elle se 128 I beauté [*R à la vie moins longue A sans espoir ne saurait*] nous

8. Ce passage révèle une pensée fonctionnaliste que l'on peut s'étonner de voir exprimée d'une façon aussi nette vers la fin des années quarante.

9. À laquelle on a cru.

le monde beaucoup de relations anciennes, la tentation est forte de vouloir choisir la vérité et la beauté de demain, ou encore leur utilité.

Quelle troublante aventure cependant pour un homme adulte[10] (en pleine possession du passé) d'obéir généreusement au présent qui façonne l'imprévisible devenir.

L'enfant, un des fruits du désir de l'amour, n'est uni au désir qui lui permet d'être que par magie surrationnelle.

Dans l'amour fou, le désir délirant est la possession totale de l'objet aimé, possession qui exige un don équivalent de soi. Le bonheur désiré est sans limites, indéfini.

Chaque plaisir, si violent soit-il, n'est qu'un moyen[11].

L'enfant naît d'un de ces moyens.

Le pommier fait lui-même ses fleurs. Elles seront cependant impuissantes à produire leur fruit sans les hasards heureux de la pollinisation [12].

[6]Les pommes sont des grâces surrationnelles pour le pommier.

Voilà des objets non préconçus, généreux, spontanés[13].

L'objet en soi est insaisissable, inépuisable.

---

130 III anciennes la 131 I vérité, la I encore *son* utilité II,III encore [*R leur A son*] utilité <Nous retenons les leçons initiales de II-III.> 136 I fruits de l'amour 140 III sans *limite*, indéfini 141 I violent *fût-il* n'est III soit-il n'est

---

10. À l'article « Tableau » des *Commentaires*, Borduas attribue cette qualité, non pas à « l'homme adulte », mais aux enfants (p. 312).

11. Dans la mesure où seule la conséquence importe (voir p. 447).

12. Cette métaphore des pommiers paraît aussi dans *le Surréalisme et nous* (p. 362). Rappelons que Borduas est natif d'une région où l'on cultive la pomme (Saint-Hilaire) et qu'il y habitait encore en 1947.

13. Termes qualifiant l'objet qui est la conséquence d'un acte passionnel et qui, de ce fait, s'oppose à l'« objet mort-né » (voir p. 335, n. 36).

Tant qu'un être sensible existera, il permettra de nouvelles relations, de nouveaux rapports. Une relation ancienne en libérant une nouvelle.

L'homme ne s'intéresse à ce qui est que pour se mieux connaître de relation en relation.

La vie de la pensée suit la vie des corps. Elle ne peut sauter les étapes ; force lui est de les assimiler.

Les formes du ciel, de la terre, du feu et de l'air ne nous effrayent plus[14]. De relation en relation, elles nous sont devenues familières.

La matière nous livre ses secrets physiques. Ses possibilités émotives nous affolent encore[15]. Les limites de la vie semblent les limites mêmes de la matière.

Aucune connaissance rationnelle n'est possible. Seul le savoir est rationnel[16].

La forme que nous prêtons à l'objet de nos désirs est fournie par notre connaissance sensible.

Notre connaissance sensible est déterminée par la somme de nos perceptions sensibles, par leurs qualités, par notre possibilité relationnelle.

La qualité de l'espoir en l'objet désiré détermine la qualité de notre activité.

Si l'espoir est sans limites, notre activité sera sans compromis, sans restrictions mentales : au sommet de la vitalité, de l'efficacité.

---

156 I étapes. *Force* lui 158 III relation elles 172 I sans *limite,* notre 173 I sans *restriction mentale* : au

---

14. Expression qu'on retrouve dans *Parlons un peu peinture* (p. 290) et *Commentaires* (p. 312).

15. Dans *le Retour* (p. 263), on lit : « Les passions sont des comportements de la matière. ».

16. Borduas réserve le terme connaissance au mode du sensible, probablement parce qu'il attache à ce mot le sème de « découverte », soit une valeur dynamique, alors que le terme « rationnel » sera toujours associé à des éléments statiques, connotant un acquis : ici, on trouve le terme « savoir » ; dans *le Retour,* on lit « explication rationnelle » (p. 262), et dans *Refus global,* « exploitation rationnelle » (p. 337).

Aucune connaissance rationnelle n'est possible ni pour les comportements émotifs de la matière ni pour ses mouvements physiques.

[7]Les sciences abstraites rationnelles ne font que rendre compte des connaissances acquises par les perceptions sensibles hors desquelles il n'y a plus de contacts.

Pour les sciences morales, rendre compte devient de plus en plus possible.

L'exception d'hier, incompréhensible, injustifiable autrement que par une intervention surnaturelle, se justifie aujourd'hui par les comportements émotifs de la matière à tous les stades de la vie.

Prévoir, non dans le sens de l'assurance, mais de l'imprévisible, reste le grand espoir du poète le plus dénué de moyens, du savant[17] au centre d'un laboratoire d'un million de dollars.

Seuls les espoirs morts les séparent.

Le désir de connaître débute dans la magie[18]. La science rend compte de la connaissance en cours de route.

Le désir de connaître n'a jamais cessé d'être magique. Seule la communication scientifique à la société a perdu son caractère magique remplacé graduellement par un caractère rationnel, utilitaire.

Une religion rendue au stade de l'intégration[19] a depuis longtemps perdu sa force dynamique. Elle développe un com-

---

176 III matière, ni 180 I de *contact.* // Pour 181 III morales rendre 182 II,III *R* plus *facile* possible 184 III surnaturelle se 188 I de *moyen,* du 191 I magie. // La 192 I connaissance *acquise* en 197 I a *déjà* perdu *depuis longtemps* sa 198 III perdu *la* force I dynamique. // Elle

---

17. Alors qu'ici les activités du poète et du savant sont associées, dans *Refus global* (p. 334) la poésie, le lieu de la passion, sera rigoureusement opposée à la science, déterminée comme le lieu de la raison.

18. La magie est considérée par Borduas comme la « passion » première, pour ainsi dire, à l'état pur. Voir ce terme dans les *Commentaires* (p. 307) et dans *Refus global* (p. 340).

19. Cette analyse du christianisme saisi comme une phase terminée dans le développement de l'humanité est empruntée à Mabille. Ce thème prendra une importance considérable dans *Refus global.*

plexe de défense contre cette vie qui n'est plus la sienne. Elle interdit dès lors à la connaissance d'utiliser des pouvoirs qu'elle se reconnaît à elle seule et monopolise. Elle persécute toute connaissance nouvelle d'abord, tente ensuite de l'intégrer selon sa puissance digestive.

Sous ces pressions, le communiqué devient de plus en plus rationnel. Il ne contient que l'expérience stricte, le résultat tangible. L'espoir, le désir, l'émoi, le délire du savant en est exclus.

Le contact humain, sensible, mystérieux, magique avec l'objet du désir est rompu pour la foule.

À la place d'une opération troublante, elle a un objet mort de plus.

[8]L'accent se reporte sur les techniques rassurantes.

Si la communication à la foule avait normalement continué de se faire à la seule place digne d'elle, sur l'autel du sacrifice[20], l'émoi du savant, du sacrificateur eût été aussi celui de la foule.

Il n'y aurait pas eu rupture entre l'abstraction[21] et l'objet, entre l'objet et son perpétuel mystère relationnel.

L'évolution émotive eût été ininterrompue.

Pour les activités morales, les réflexes de défense sont encore plus violents. Après deux siècles, les œuvres de Sade sont introuvables en librairie[22]. Ce n'est pourtant pas Sade qui est

199 I sienne. // Elle II,III *R* Elle *défe[nd]* interdit 200 I qu'elle *seule se reconnaît et* monopolise II,III elle reconnaît <Nous retenons la leçon de I.> 202 I selon *son pouvoir digestif.* // Sous 204 III pressions le 205 I tangible. // L'espoir 209 III troublante elle 215 I l'objet. *Entre* l'objet III objet : entre 218 III morales les 219 I violents. // Après III siècles les 220 I librairie. // Ce

20. Le terme « sacrifice » peut être lu ici dans le sens anthropologique d'une « immolation » symbolique permettant un « bond en avant » dans l'histoire de l'humanité ; il s'agit donc d'un acte passionnel. En ce sens, les guerres, dont il est fait état dans *Refus global* (p. 339), correspondent exactement à ces « immolations ». Borduas écrit aussi « Le salut ne pourra venir qu'après le plus grand excès de l'exploitation » (p. 346).

21. Reprise ici de l'opposition entre connaissance sensible et savoir rationnel ; tout ce passage sera repris et reformulé dans *Refus global.*

22. Phrase reprise dans *Refus global* (p. 340).

hors de la société des hommes, ce sont les cadres de cette société qui le rejettent.

Les poètes ont tous plus ou moins le même sort selon leur pouvoir transformant. Seuls les affineurs[23] sont fêtés. L'accent passe des passions ardentes aux techniques intéressées.

Ces techniques président officiellement aux destinées communes. Il n'en fut pas toujours ainsi.

Des prêtres dont l'inconséquence est inqualifiable persistent avec acharnement à répéter indéfiniment la même messe de la fausse adolescence, d'une adolescence immobilisée. Depuis des siècles répètent les mêmes faux mystères[24].

L'horreur du présent, fruit d'un long passé sans amour, est que presque seul le comportement immoral, intéressé, soit pratique, efficace[25].

Dans une société en route vers l'anarchie comme dans une vie sur la même voie, au contraire il n'y a que la générosité qui soit positive, efficace[26].

Tant que le gouvernement des peuples sera aux mains des esprits utilitaires agissant dans des cadres définis d'avance, quelle que soit la classe ascendante (vers le pouvoir)[27], la décadence n'aura pas atteint sa li[9]mite. Elle descendra ainsi au cœur de la foule qui alors la vomira et avec elle tous ses faux guides[28].

---

221 I hommes. *Ce* sont 230 I-III adolescence. *D'une* adolescence 232 I présent fruit *détestable* d'un 240 III pouvoir) la décadence 241 II,III *R* pas <illisible> atteint

---

23. Renvoie aux artistes qui refusent de s'engager dans un mouvement de découverte (voir p. 335) ; ailleurs Borduas parlera d'académisme.

24. En ce sens que ces cérémonies religieuses n'ont plus aucune valeur passionnelle. Borduas ne cesse de répéter que le seul mystère réside dans la matière (voir p. 261).

25. Reformulé dans *Refus global* (p. 335).

26. Reformulé dans *Refus global* (p. 349).

27. Reformulé dans *Refus global* (p. 346-347).

28. Reformulé dans *Refus global* (p. 335).

Pour hâter ce moment, il faudrait redonner à la foule les généreux scandales de la vérité[29] qu'on lui a cachés ou défigurés délibérément. Il faudrait que son évolution émotive retrouve les mystères où ils sont rendus. Eux ne peuvent revenir en arrière sans perdre contact avec le réel.

Il faut tout au moins se rendre compte que pour la foule un espoir limité ne saurait être délirant, dynamique[30].

Pas plus que pour un individu.

C'est même un désespoir de plus.

Le risque total[31] serait autrement dynamique.

Mais pour ce risque, il faut une évolution émotive, pour soi, pour la foule, que l'on refuse et se refuse.

L'homme préfère ne pas voir, ne pas entendre, avec le fallacieux espoir que sa visière et ses oreillères[32] ainsi rabattues l'empêcheront de vieillir, de mourir.

La crainte de perdre pied, d'être seul, la crainte de perdre une parcelle d'un passé déjà lointain, dépassé, qui n'a plus pour lui qu'une valeur sentimentale, lui fait manquer l'occasion d'un contact autrement émouvant avec une réalité neuve. La crainte de risquer sa tranquillité et sa sécurité illusoires lui fait préférer grignoter un fruit sec, encore réel en lui peut-être, mais déshydraté depuis mille ans d'espoirs déçus.

L'homme n'a pas le courage de prendre l'entière responsabilité[33] du lendemain.

Toute son ingéniosité ne sert qu'à freiner.

Toute son ingéniosité n'empêchera pas les freins de sauter.

---

243 III moment il 253 I Mais *voilà*, pour I risque-*là* il 256 I *A* oreillères *ainsi* rabattues I *V* rabattues *l'empêchera* de 262 I-III tranquillité, sa I sécurité *illusoire* lui

---

29. Dans *le Surréalisme et nous*, on lit « généreux scandales » (p. 362) ; dans *Refus global*, Borduas inscrira plutôt le « magique butin » et les « objets du trésor » (p. 340).

30. Reformulé dans *Refus global* (p. 337).

31. Reformulé dans *Refus global* (p. 347).

32. Néologisme supprimé dans *Refus global*, *ibid.*

33. Expression reprise dans *Refus global* (p. 343).

PARLONS UN PEU PEINTURE

Essai de rationalisation et *Parlons un peu peinture* constituent des ébauches de ce qui deviendra l'article « Tableau » dans les *Commentaires sur des mots courants*. Encore ici, les diverses versions ne portent aucune date et aucune trace du lieu de publication envisagé. Le recoupement de divers documents nous conduit à une hypothèse qui rattache le texte à la publication des *Ateliers d'arts graphiques*.

Dans *Projections libérantes*, Borduas fait état des relations de son groupe avec les dirigeants des *Ateliers d'arts graphiques* ; reprenons-les brièvement.

Durant la seconde exposition du groupe, qui se tient du 15 février au 1er mars 1947, les Automatistes sont invités à participer individuellement au premier numéro des *Ateliers*. La collaboration se fait et cette première publication (qui portera le nº 2) paraît en mai 1947[1]. Dans une lettre datée du 17 juillet 1947[2], Fernand Leduc reprochera amèrement à Borduas cette participation à une revue dont l'appartenance gouvernementale[3] est très marquée.

Puis, une rencontre a lieu entre le comité de rédaction des *Ateliers* et quelques représentants du groupe. On offre au groupe de collaborer au

1. La participation des Automatistes à ce premier numéro se présente ainsi : Paul-Émile Borduas, reproduction des *Arbres dans la nuit* ; Pierre Gauvreau, reproduction de *Fêtes foraines* ; Jean-Paul Mousseau, deux illustrations pour *les Sables du rêve* de Thérèse Renaud.

2. « Je vous avouerai qu'il m'a été très pénible de constater votre (je pense au groupe) présence à la *Revue des arts graphiques*... tout ce qu'il y a de plus bourgeois et de plus conformiste par la présentation et de plus réactionnaire par les textes [...] » (Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. 62).

3. *Les Ateliers d'arts graphiques* constituent une publication officielle de l'École des arts graphiques qui était essentiellement une école des métiers de l'imprimerie. En fait, la publication des *Ateliers* faisait partie des exercices proposés aux étudiants.

numéro à paraître en 1948 ; les productions des Automatistes (reproduction de toiles, dessins, textes...) seront regroupées dans une section séparée et on leur laissera la totale liberté de leurs textes sans aucune ingérence ou censure. Laissons la narration à Borduas :

> 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[4]. // À partir de ce moment, les ruptures se précipiteront[5].

Il est vraisemblable que *Parlons un peu peinture* a été écrit en vue de présenter cette section réservée aux Automatistes. Ce qui expliquerait la phrase : « Cette équipe vous présente ces similitudes nouvelles[6] ».

Le titre de cet article s'expliquerait aussi dans la mesure où *les Ateliers d'arts graphiques* s'intéressaient à toutes les formes d'art : dessin, peinture, gravure, lithographie, sculpture, artisanat. La revue a aussi publié des poèmes ainsi que de courts articles sur l'art contemporain, de quelque domaine que ce fût.

On a parfois prétendu que le manifeste *Prisme d'yeux*, paru le 4 février 1948[7] était une réfutation de *Refus global*, avant la lettre[8], ce dernier n'ayant paru qu'en août 1948. La question est de savoir si *Refus global* avait circulé sous le manteau avant le 4 février. Encore ici, nous en sommes réduits à des conjectures. Mais, d'une part, il est difficile de soutenir que les signataires de *Prisme d'yeux* aient pu sérieusement escompter que leur court texte allait faire le poids contre *Refus global*. D'autre part, on comprendrait mal que les Automatistes eussent pu commettre l'imprudence de laisser circuler leur manifeste inédit dans les cercles de leurs « adversaires ».

---

4. Le retrait des textes du groupe des Automatistes ainsi que l'affaire de *Refus global* ne seraient pas étrangers au retard dans la publication du second numéro qui ne paraîtra qu'en 1949. Ce qui explique que le texte prévu pour ce numéro ait été, en bonne partie, repris à l'article « Tableau » des *Commentaires* (voir p. 311).

5. Voir p. 468.

6. Voir p. 312.

7. Ce court texte, écrit par Jacques de Tonnancour, accompagnait l'exposition du même nom, tenue au *Art Center*, annexe du Musée des beaux-arts, avenue du Musée (autrefois avenue Ontario) et qui s'ouvrit le jour même de la parution du manifeste, le 4 février 1948.

8. Par exemple Guy Robert, *Pellan, sa vie et son œuvre. His life and his art*, p. 52 ; Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française*, 3e éd., Paris/Québec, PUL/PUF, 1966, p. 152.

Toutefois, les signataires de *Prisme d'yeux*, les peintres[9] dits du groupe Pellan, participent aux *Ateliers d'arts graphiques*. On peut donc imaginer qu'ils ont eu accès au texte de *Parlons un peu peinture* qui aurait été déposé à la rédaction, de sorte que *Prisme d'yeux* serait écrit en réaction à *Parlons un peu peinture* plutôt qu'à *Refus global*. Cette procédure pour le moins pernicieuse suffirait à expliquer la réaction de colère de Borduas et les ruptures rapides avec certains peintres du groupe Pellan (attachés aux *Ateliers d'arts graphiques* et à la *Contemporary Arts Society*).

On peut imaginer que Borduas a entrepris un peu à contrecœur ce projet de collaboration aux *Ateliers d'arts graphiques*, d'où le premier titre : « Essai de rationalisation », qui pourrait avoir une nuance péjorative. La première phrase va d'ailleurs dans le même sens.

Parlons un peu peinture constitue un texte d'atelier, de pédagogie, sur un ton que l'on ne retrouvera que dans *Projections libérantes*. Il y a là une attitude quelque peu hautaine qui reflète bien le peu de considération que Borduas portait à ces « autres » de la création à Montréal. D'ailleurs, le long passage d'« initiation » à la peinture automatiste remplit bien cette fonction d'ouverture à un milieu élargi.

Parlons un peu peinture constitue aussi une « défense et illustration » du projet automatiste où création et réflexions théoriques forment un ensemble nécessaire. Ainsi :

> Ceux qui reprochent aux peintres d'entourer leurs œuvres de théories s'enfoncent un doigt dans l'œil. Ce ne sont pas leurs œuvres que les peintres entourent de théorie mais les œuvres du passé, et cela jusqu'à eux. Ceux-là n'ont rien compris, leur confusion est leur lieu de prédilection[10].
>
> Dans le domaine de la pensée faire le point semble aussi nécessaire qu'au capitaine en mer[11].
>
> L'espoir devrait suffire[12].

Passages que *Prisme d'yeux* semble pasticher :

> Aucune esthétique nouvelle, spéciale et spécialisante ! (régionalisme sur le plan de l'esprit). Le mouvement n'embarque personne dans une galère où tous, esclaves d'une théorie possessive à démontrer, rameront sans voir par devant ni même par derrière, sans espoir de faire le point[13].

9. Parmi les signataires de *Prisme d'yeux*, on trouve Albert Dumouchel et Arthur Gladu, éditeurs des *Ateliers d'arts graphiques*.

10. Voir p. 291.

11. *Ibid.* ; voir aussi p. 338, n. 47.

12. Voir p. 294.

13. Dans Guy Robert, *Pellan, sa vie, son œuvre*, p. 49.

Compte tenu de sa destination première, *Parlons un peu peinture* reste très près des propos d'atelier. Borduas esquisse à gros traits la voie qu'il a suivie, tant dans la pratique de la peinture que dans la lecture critique des tableaux ; en ce sens, on pourrait considérer cet écrit comme un trait d'union entre les *Manières de goûter une œuvre d'art*, une « histoire de la peinture », et *Projections libérantes*, récit d'une histoire personnelle.

Borduas refait encore une fois le même parcours. Les expériences et les découvertes liées aux pratiques de la peinture et de l'enseignement sont déplacées sur le plan de l'intégration de l'art dans le monde contemporain de sorte que le thème central devient le refus d'isoler l'activité du peintre de celle de la société. *Refus global* reprendra cette idée-force sous une formule lapidaire : « Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique [...][14] ». Le thème déjà rencontré de l'homogénéité de l'univers s'impose encore ici.

Ce qui s'annonce, c'est l'implication sociale de Borduas.

J.F.

Inventaire des états du texte

I : « Essai de rationalisation ». Manuscrit autographe, non signé et non daté. Deux feuillets non numérotés, écrits recto verso (*T.* 257-II-J).

II : « Parlons un peu peinture ». Manuscrit autographe, non signé et non daté. Cinq feuillets numérotés (*T.* 257-II-B).

III : « Parlons un peu peinture ». Double au carbone (de la version IV), non signé et non daté. Quatre feuillets numérotés (*T.* 257-II-G [1]).

IV : « Parlons un peu peinture ». Dactylographie, non signée, non datée. Quatre feuillets numérotés (*T.* 257-II-F).

V : « Parlons un peu peinture ». Double au carbone (de la version IV), non signé, non daté. Quatre feuillets numérotés (T. 257-II-G [2]). Texte de base.

14. Voir p. 341.

[Parlons un peu peinture]

[1] Parlons un peu peinture.

Un tableau est un objet sans importance[1].

Il n'empêche pas des milliers d'êtres de souffrir de la faim, du froid, de la maladie ; de toutes les maladies.

Il ne peut éviter non plus à des villes entières de sauter d'un seul coup dans les ténèbres sous la poussée explosive de nos engins meurtriers[2].

Cependant au cours des siècles il a su lentement nous révéler les formes du ciel, de la terre, de l'homme, de la lumière, du mouvement[3]. Toutes ces choses qui nous sont devenues familières. Il permit aussi à une multitude de satisfaire l'impérieux besoin d'une activité désintéressée.

Cette familiarité de la forme nous est indispensable mais ne saurait suffire à éteindre notre angoisse. Un monde reste obs-

---

VARIANTES I : manuscrit, 2 f. (*T.* 257-II-J) ; II : manuscrit, 5 f. (*T.* 257-II-B) ; III : dactylographie, 4 f. (*T.* 257-II-G [1]) ; IV : dactylographie, 4 f. (*T.* 257-II-F) ; V : dactylographie, 4 f., texte de base (*T.* 257-II-G [2]).

1 I peinture <Titre en I : *Essai de rationalisation.*> 5 I maladie. Il ne II-IV maladie. *De* toutes V *l'* maladie. *De* toutes 6 I plus, des II-V plus des I sauter dans les ténèbres 8 I meurtriers. // *Il n'adoucit ni ne précipite la lutte des classes.* // *Il est un objet sans importance.* // Cependant 9 I Cependant, au cours I,II siècles, il a I lentement révéler *le monde physique : le* ciel, la terre, l'homme, la lumière, *le* mouvement 10 II lumière du mouvement 11 I,II Toutes choses I choses *dont la connaissance* [*A formelle*] nous *est devenue familière.* Il II-IV choses *dont la connaissance formelle* nous *est devenue familière.* Il V *R* choses *dont la connaissance formelle* [*AR qui*] nous *est devenue familière.* Il 12 I,II aussi, à une multitude, de 13 I désintéressée. // *Familiarité indispensable mais insuffisante* à éteindre 14 II-IV nous est *devenue* indispensable V *R* nous est *devenue* indispensable 15 III,IV éteindre *toute* notre V *R* éteindre *toute* notre I reste *hostile, obscur,* inexploré. *Le* monde II reste *hostile, obscur,* presque inexploré. *Le* monde

---

1. Voir l'article « Tableau » dans les *Commentaires* (p. 311-313) qui est une reprise de ce texte.

2. Encore ici, Borduas inscrit la conscience aiguë qu'il avait des conditions sociales de la vie. Cette allusion à la seconde guerre sera longuement illustrée dans *Refus global* (p. 339).

3. Passage repris de *la Transformation continuelle* (p. 281).

cur, hostile, presque inexploré : le monde psychique[4]. Nous avons la conviction que ce monde-là, comme l'autre, le tableau finisse par nous le rendre familier, dût-il y consacrer les siècles à venir d'une nouvelle civilisation.

Ceux qui reprochent aux peintres d'entourer leurs œuvres de théories s'enfoncent un doigt dans l'œil. Ce ne sont pas leurs œuvres que les peintres entourent de théories mais les œuvres du passé, et cela jusqu'à eux. Ceux-là n'ont rien compris, la confusion est leur lieu de prédilection. De ce lieu, il n'est pas étrange qu'ils aient une curieuse conception de l'activité humaine en général et de celle du peintre en particulier ; comme s'il était possible de faire le moindre pas dans la connaissance sans une ardente curiosité alliée à un espoir illimité. Dans le domaine de la pensée faire le point semble aussi nécessaire qu'au capitaine en mer[5]. L'activité cérébrale déployée n'est que la conséquence de ces nécessités psychologiques. Désirs d'ordre, de lu[2]cidité, de maîtrise qui éclairent l'objet du désir, l'espoir.

Si à certaines époques il fut possible au peintre de s'isoler dans une expérimentation à l'accent plastique (exemple : lorsqu'il s'est agi de remettre en question les fondements mêmes du langage pictural : Cézanne, si inconsciemment que ce fût), cet état est maintenant psychologiquement impossible. Les problèmes picturaux de l'heure sont intimement liés à notre conception d'un monde meilleur sur tous les plans à la fois. Les problèmes plastiques ne se posent plus en tant qu'art, mais en tant que conduite à suivre dans la vie (nous sommes joliment

17 I-IV comme *pour* l'autre 18 II familier dût-il 19 I venir, d'une 20 III-V entourer [*R les A leurs*] œuvres 21 I théories *quand un simple cadre suffit, ont* une curieuse <Les lignes 21-24 (*s'enfoncent* [...] *étrange qu'ils aient*) n'apparaissent pas.> 23 II-IV n'ont *jamais* compris V n'ont [*R jamais A rien*] compris II compris *rien à rien. La* confusion III,IV compris *rien à rien,* la confusion V *R* compris *rien à rien,* la confusion 25 I,II curieuse *de* conception 26 I particulier. *Comme* s'il II particulier. // *Comme* s'il 31 I psychologiques : *désirs* d'ordre 32 I,II maîtrise. // Si 34 I plastique (*par exemple* lorsqu'il II exemple lorsqu'il 36 I pictural, Cézanne II pictural Cézanne si 37 V fût. *Cet* état <nous retenons la leçon de I,II>. 38 I,II l'heure *étant* intimement 40 I posent *donc* plus 41 I vie. // *Nous* n'y

4. Chez Borduas, les renvois à la psychanalyse et à Freud seront toujours succincts alors que chez Fernand Leduc, par exemple, ils feront l'objet de développements plus élaborés (voir « La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture », dans *Vers les îles de lumière,* p. 42 et 45).

5. Voir p. 288 et 338, n. 47.

loin de Saint-John Perse) et nous n'y sommes pour rien. Ceci fut l'affaire de ceux qui nous ont précédés.

Si le surréalisme permit notre évolution émotive, la peinture permit d'en suivre les contours. Sans elle il est probable que nous n'aurions eu que quelques bonnes recettes de plus ; en somme la possibilité d'un maintien élégant et osé à la fois, tout ce qu'il aurait fallu pour bien réussir dans la vie, faire notre bonheur et celui de nos parents.

Malheureusement cette maudite peinture était là.

Partis de la plus bête sincérité déjà imposée, *ne pas tricher avec le modèle*, sincérité toute physique de l'œil qui enregistre à la main qui inscrit, « Gomme et recommence ! », sincérité toute mécanique, graduellement une conscience plus haute s'imposa.

Une analyse plastique du douanier Rousseau valait au moins en sincérité nos plates copies.

Une analyse romantique d'Ozias Leduc valait bien elle aussi cette sincérité de la rue Saint-Urbain[6].

Une synthèse de Picasso valait bien nos pensums.

C'était déjà l'essentiel. La hache se mit à tourner en rond et à faire voler en éclats d'abord timides les bêtises les plus grossières. Petit à petit toutes les qualités d'emprunt du tableau sautèrent.

---

42 II Perse.) *Et* nous 43 I précédés <Voir Appendice III, p. 571.> 44 II peinture *nous* permit d'en suivre les contours. // Sans 46 II de plus. // *En* somme 47 II fois. *Tout* ce 51 II imposée (*ne pas tricher avec le modèle*), sincérité <Ce segment entre parenthèses n'est pas souligné.> V <Le segment entre parenthèses est souligné en rouge.> 53 IV main, qui II inscrit, *gomme* et recommence, sincérité II,III sincérité *d'un très mauvais appareil photographique qui lui au moins exécute sans ratures*, graduellement IV sincérité *d'un très mauvais appareil photographique (qui lui au moins exécute sans ratures)*, graduellement V sincérité [*R d'un très mauvais appareil photographique qui lui au moins exécute sans ratures A toute mécanique*], graduellement 54 II-IV haute *de la sincérité* s'imposa V *R* haute *de la sincérité* s'imposa. 55 II analyse *fantastique* du 57 II romantique *de* Leduc 59 II *R* bien *en sincérité elle aussi* nos 61 V *A* timides, les

6. Allusion à l'École des beaux-arts qui était alors située rue Saint-Urbain, à l'intersection de la rue Sherbrooke où se trouvait l'École du meuble ; elle s'est ensuite déplacée rue Sherbrooke, face à l'École du meuble.

[3]De la ressemblance nous passons à la vraisemblance, de la vraisemblance à l'essentiel[7] ; de l'essentiel à un autre monde, de l'autre monde aux similitudes nouvelles[8].

Cette équipe[9] vous présente ces similitudes nouvelles.

Leur résonnance est en vous comme en eux et en moi.

Si vous ne les reconnaissez, c'est que vous êtes quelque part entre la ressemblance et l'essentiel. Ce ne saurait être les jalons qui manquent pour vous conduire à eux.

Ne cherchez pas de clef mystérieuse, elle n'existe pas. La porte qui conduit à la cour intérieure est large ouverte. Ne croyez pas à un art fermé, tous les chemins de la pensée y conduisent depuis les impressionnistes, donc depuis un siècle. S'il vous semble fermé, c'est que vous n'y êtes pas rendus. Si vous n'y êtes pas rendus, c'est probablement que des valeurs sentimentales périmées vous font risette quelque part sur la route. Dans ce cas allez au fond de ces valeurs, tentez d'en épuiser le charme. Alors vous pourrez reprendre le chemin qui conduit au présent. Aucune étape de l'évolution de la pensée ne peut être arbitrairement sautée.

Si vous avez la tentation de désirer un art détaché de l'homme, un art parfait, complet en soi, retournez plus en arrière encore dans l'histoire que l'endroit où vous êtes : si dans la continuelle transformation des activités humaines vous ne voyez pas une nécessité première, alors tentez de refaire l'art de votre choix. Vous vous rendrez peut-être alors compte de ses profondes attaches avec la réalité du moment de sa conception ; réalité qui ne saurait s'improviser.

65 II essentiel. *De* l'essentiel 75 II depuis *plus d'*un siècle 76 II-V fermé c'est 77 II-V rendus c'est 84 II plus *avant* dans l'histoire III,IV plus arrière V *A* plus *en* arrière 85 II êtes. *Si* dans 87 II refaire *celui* de votre choix *et fichez-nous la paix.* Vous 88 II peut-être compte 89 II conception. *Réalité* qui

7. « Essentiel » renvoie ici à la forme sensible ou au sujet réel, à la différence du sujet d'emprunt ou sujet traité (voir p. 303).

8. Ce qui constitue la forme spécifique d'une œuvre (voir p. 312 et 361).

9. Désignation des signataires des œuvres qui devaient suivre ce texte de présentation.

Si vous avez aussi la tentation de croire à un art théorique[10], encore une fois, vous n'y serez pas. La théorie n'a fait que déblayer l'amas des préjugés plus ou moins lointains. La théorie n'a été que l'ordonnance en savoir de la connaissance sensible passée.

L'automatisme employé ici est vieux comme le monde[11], aussi ancien que la danse, le chant, la parole libre. Sa nouveauté est que, avant le sur[4]réalisme, on n'avait pas pensé que ce mode d'expression pût être employé au bénéfice d'une meilleure connaissance de l'homme.

Ce mode d'expression n'a d'ailleurs rien d'exclusif. L'unanimité du moyen employé est la preuve d'un vigoureux espoir. Si quelqu'un parle d'une mine d'or en un lieu inconnu, les chercheurs affluent de toutes parts sans qu'il soit besoin d'une théorie pour expliquer leur arrivée.

L'espoir devrait suffire.

98 II que avant le surréalisme on 99 II pût être *exploré* au 102 III-V d'un *rigoureux* espoir <Nous retenons la leçon de II, qui donne « vigoureux ».> II espoir. // Si 103 II-V inconnu les

10. Désignation d'un art qui repose sur des prérequis d'ordre strictement rationnel. Allusion notamment aux arts fondés sur les lois de la perspective qu'il a lui-même étudiées et enseignées ; allusion aussi, sans doute, au cubisme.

11. Les signataires de *Prisme d'yeux* affirment se rallier « à la plus ancienne esthétique, à la plus éprouvée, à la plus contemporaine aujourd'hui comme à l'époque des cavernes » (voir texte de *Prisme d'yeux* dans Guy Robert, *Pellan, sa vie et son œuvre*, p. 49).

COMMENTAIRES SUR DES MOTS COURANTS

À la différence des autres écrits de Borduas, *Commentaires sur des mots courants*, le deuxième des dix textes du recueil *Refus global*, ne constitue pas un texte suivi, mais bien un ensemble de fragments. Il s'ensuit que les moments de l'écriture ainsi que les lieux de publication envisagés peuvent connaître d'importantes variations. De fait, la production de ce glossaire a été aussi fragmentée que le texte lui-même. On peut aisément reconstituer les circonstances qui ont conduit à sa rédaction. À partir de 1946, les expositions étaient souvent accompagnées de discussions publiques où Borduas et son groupe animaient des débats sur l'art moderne et, d'une façon plus générale, sur les nouvelles idées qu'ils faisaient ainsi circuler. Le 6 janvier 1948, Borduas écrit à Fernand Leduc :

> Nous avons eu un forum un soir de l'exposition des deux Jean-Paul. Un second doit avoir lieu jeudi prochain. Vous seriez ravis de la transformation graduelle des questions. // C'est là, je crois, la véritable action populaire. Les expositions semblent appelées à devenir l'amorce de cette prise de contact passionnel[1].

Ces forums constituaient des ouvertures du groupe aux non-initiés ; il est alors logique que de nombreuses difficultés se soient présentées sur la stricte base du vocabulaire, tant les Automatistes s'alimentaient aux sources européennes du surréalisme, généralement mal (ou pas du tout) connues du public.

Il est malheureux que nous possédions si peu de traces de ces débats publics car, selon toute vraisemblance, c'est précisément en ces occasions que s'est opéré le travail de réflexion, de discussion qui a conduit aux textes que nous connaissons. Les quelques traces que nous possédons résident dans les comptes rendus de journaux, dont nous publions en appendice des extraits sous le titre de « Propos rapportés ».

Un simple exemple suffira à illustrer la tenue de ces forums. Le 27 février 1948, sous le titre « Inconscient et peinture », *la Presse* rend compte d'un « Échange de vues entre des étudiants en psychologie et M. Borduas » :

---

1. Lettre à Fernand Leduc, 6 janvier 1948 (*Vers les îles de lumière*, p. 241).

> Hier soir s'est déroulé un nouveau débat sur l'automatisme en peinture... Comme au précédent, c'est M. Paul-Émile Borduas qui a donné la plus grande partie de l'entretien. En voici un compte rendu forcément incomplet parce que l'orateur principal et ses interlocuteurs ont effleuré les sujets les plus divers. Un des assistants prie M. Borduas de lui définir l'automatisme. L'orateur lui répond que « l'écriture automatique, c'est celle qui se fait sous la dictée de l'inconscient, sans le contrôle de la raison ». L'auditeur insiste pour obtenir une définition de l'automatisme. M. Borduas répond que définitions et abstractions ne signifient rien pour lui, qu'il ne sépare pas les idées des objets[2].

On peut saisir alors la fonction stratégique que remplissait ce glossaire, soit celui de servir de référence aux discussions.

Serait-il permis d'aller plus loin et de supposer que le choix des termes qui y sont définis repose, en dernière analyse, sur les questions qui ont été le plus fréquemment posées lors de débats publics ? On peut plus justement affirmer que, pour Borduas, le travail de définition des termes clés de sa démarche intellectuelle a pu correspondre à un effort d'assimilation du surréalisme[3].

Dans la présentation de ces définitions, on retrouve le Borduas pédagogue. En effet, la démarche est typiquement propédeutique : ainsi, parfois, le terme d'entrée est immédiatement suivi de la racine étymologique, puis de la définition du *Larousse* ; puis, la définition du terme est généralement orientée vers la signification qu'il prend dans l'économie générale du surréalisme. C'est notamment le cas pour « Tableau ».

Cette démarche analytique reste pourtant étrangère à un autre aspect de la personnalité de Borduas : le sensitif, l'émotif. Le travail de formalisation abstraite sur les mots et les définitions lui répugnait, à ce point qu'il a pu commencer d'écrire ce glossaire à contrecœur. L'ironie du premier titre est, à cet égard, tout à fait révélatrice : « Définitions à l'usage des inutilisables que nous sommes ». De la même façon, *Parlons un peu peinture*, qui finira par figurer à l'article « Tableau », était : « Essai de rationalisation ». Compte tenu des connotations du terme « rationalisation » chez Borduas, le même effet ironique est assez évident.

Ainsi, pour reprendre l'exemple du forum auquel on a fait allusion plus haut :

> Un étudiant en psychologie demande à l'orateur de lui définir la personnalité humaine, lui disant que ses vues sur l'art supposent une théorie de la personalité. Il s'entend répondre que M. Borduas fuit la théorie, le système, la définition[4].

---

2. *La Presse*, 27 février 1948, p. 4.

3. En 1941, Alfred Pellan aurait communiqué à Borduas un exemplaire du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (attribué à Éluard et Breton). Ce dictionnaire a pu servir de modèle pour Borduas mais il s'agit d'un abrégé qui est, en fait, une liste, par ordre alphabétique d'entrée, de différentes citations extraites des textes surréalistes, ainsi qu'un index des noms reliés au surréalisme. En aucune façon ce dictionnaire ne donne de définitions analytiques telles qu'on en retrouve dans les *Commentaires*.

4. Voir *supra*, p. 646.

C'est que chez Borduas, et les fragments du *Retour* sont très clairs à ce sujet, la réflexion théorique est nécessaire, « pour faire le point[5] », mais elle ne peut être que postérieure au processus de création. À la limite, chez Borduas tout ce qui prend place en dehors du champ de la « connaissance sensible » est un mal nécessaire, tant les formalisations abstraites paraissent comme des obstacles à la voie dominante du sensible.

Le paradoxe apparaît avec le plus d'évidence lorsque, dans un glossaire, on trouve une critique, voire un rejet fondamental du processus même de codification des mots :

> Les yeux, le tact en viennent, après quelques années de dévitalisation (appelez ça : instruction, si vous voulez, ou éducation) à n'être utiles qu'à reconnaître le mot-tout-fait, l'illusion vague, ou la similitude précise, abstraite, dévitalisée, sans mystère[6].

On comprend alors que, dans ce glossaire, Borduas ne se soit pas contenté de produire un texte pédagogique. En fait, *Commentaires sur des mots courants* est aussi un texte polémique : la simple inclusion du terme « Révolution », la première phrase de la définition du terme « Tableau », les définitions d'« Automatisme psychique » et de « Cubisme » marquent autant de prises de position qui reprennent, précisent et prolongent les affirmations de *Refus global*. La définition même de « Mythe », par exemple, reprend les formules de proclamation du manifeste, alors que la définition d'« Académique » affiche une ironie caustique. En ce sens, *Commentaires sur des mots courants* n'est pas qu'un simple ajout pédagogique au manifeste : il en fait pleinement partie.

Refus global et les *Commentaires* forment un tout cohérent, relativement fermé, où les termes renvoient les uns aux autres dans une cohésion parfaitement logique ; mais alors, la contrepartie de cette « structure linguistique » c'est que le lecteur est soumis à une logique coercitive à laquelle il peut difficilement échapper.

Prenons par exemple la définition du terme « magie » : « Imprévisible transformation apportée par le désir-passion[7]. » Cette définition n'est d'à peu près aucune utilité pour comprendre le terme de départ. Et il en est ainsi d'un grand nombre de mots et expressions parsemant le manifeste. C'est là une loi du genre du pamphlet où le discours, se retournant sans cesse sur lui-même, s'avère, en fin de compte, terroriste sur le plan du signifiant. Mais ce n'est pas là, quoi qu'on ait pu en dire, une faute contre le

5. Voir p. 291.
6. Voir p. 312.
7. Voir p. 307.

« bon goût ». Cette spécificité du lexique, et par voie de conséquence sa distanciation du « vocabulaire courant », c'est précisément ce qui marque, au niveau le plus élémentaire, la rupture avec l'idéologie dominante.

En ce sens, le manifeste *Refus global* et les *Commentaires* marquent l'aboutissement du travail de réflexion et de discussion mené dans le groupe depuis environ six ans. Ils en marquent aussi la fin. Car, avec la publication du cahier *Refus global*, les ruptures ont toutes été conduites à terme. Même les mots deviennent sujets à caution. Ainsi, vers le début de l'année 1949, lorsque Leduc tente de reprendre la discussion autour de ces questions, il se voit répondre par Borduas : « Et vive la vie ! et vive l'amour ! vive même la misère noire, mais zut ! pour les définitions et les chinoiseries de l'*esprit* ! Je n'en supporte que le moindre exigé par l'action...[8] »

Le cahier *Refus global*, y compris *Commentaires sur des mots courants*, représente l'aboutissement ultime des ruptures. Après cet événement, il n'y a plus de place que pour le récit personnel et la peinture.

J.F.

Inventaire des états du texte

I : « Définitions à l'usage des inutilisables que nous sommes. » Manuscrit autographe. Non signé, non daté. Deux feuillets non numérotés écrits recto verso (*T.* 257-II-I).

II : Manuscrit autographe. Sans titre, non signé, non daté. Quinze feuillets dont seuls les trois premiers sont numérotés (*T.* 257-II-A).

III : Dactylographie. Sans titre, non signée, non datée. Six feuillets numérotés 1-6 (*T.* 257-II-C). [Le Musée d'art contemporain possède deux doubles au carbone (sans altération) de cette dactylographie : *T.* 257-II-D et E. La définition du terme « délire » apparaît sur le 6e feuillet].

IV : « Tableau ». Dactylographie (double au carbone ; la dactylographie originale manque). Non signée, non datée. Deux feuillets non numérotés (*T.* 257-II-H).

V : *Commentaires sur des mots courants*. Maquette de l'éditeur (dactylographiée par Pierre Gauvreau). Non signée, mais attribuée à Borduas au sommaire. Onze feuillets numérotés 1-11 (fonds privé).

VI : *Commentaires sur des mots courants*. Édition Mithra-Mythe, Saint-Hilaire, 1948 ; dactylographie, par Pierre Gauvreau, faite sur stencil Gestetner. Non signée, mais attribuée à Borduas au sommaire. Onze feuillets numérotés 1-11, faisant partie du deuxième fascicule du recueil *Refus global*. Texte de base.

8. Lettre à Fernand Leduc, 4 janvier 1949 (*Vers les îles de lumière*, p. 251).

Commentaires sur des mots courants

Abstrait

Adj. Qui désigne une qualité, abstraction faite du sujet comme blancheur, bonté. Qui opère sur des qualités pures et non sur des réalités : sciences abstraites. Difficile à comprendre : écrivain abstrait. (Larousse[1])

Abstraction plastique :

désigne les objets volontairement constructifs dans une forme régularisée[2].

VARIANTES I : manuscrit autographe, 2 f., (*T.* 257-II-i) ; II : manuscrit autographe, 15 f. (*T.* 257-II-A) ; III : dactylographie, 6 f., (*T.* 257-II-C) ; IV : dactylographie, 2 f. (*T.* 257-II-H) ; V : maquette, 11 f., (fonds privé) ; VI : *Refus global*, Mithra-Mythe, Saint-Hilaire, 1948, 11 f., texte de base.

1 I COMMENTAIRES <Titre en I : *Définitions à l'usage des inutilisables que nous sommes.*> II,III <Sans titre.> 2 ABSTRAIT <Les lignes 1-6 apparaissent à la fin de I.> I,II *Abstrait (abs – très) E* adj. III ABSTRAIT : *(abs – très) -e* adj. 3 II adj. // Qui I,II sujet, comme 4 I comme *blancheur, bonté.* Qui <Mots soulignés d'un trait.> 5 I réalités : *sciences abstraites.* Difficile <Mots soulignés d'un trait.> I comprendre : *écrivain abstrait. Préoccupé : esprit abstrait.* // <« écrivain abstrait » et « esprit abstrait » sont soulignés d'un trait.> 6 II abstrait. Larousse. // II,III,V Larousse) // *Hist. S'emploie généralement pour désigner tout objet difficile à comprendre depuis les expériences cubistes.* // 7 Abstraction <Les lignes 7-14 n'apparaissent pas en I.> <Les lignes 7-12 sont reportées à la ligne 21 en V.> II // *Abstraction plastique exprime* les <« Abstraction plastique » est souligné d'un trait.> III // *Abstraction plastique : exprime* les <« Abstraction plastique » est souligné d'un trait.> V // *Abstraction* plastique

---

1. Définition qu'on retrouve dans l'édition du *Nouveau Petit Larousse illustré* de 1952 où les mots *blancheur, bonté* et *sciences abstraites* sont en italique. Cette définition a été par la suite modifiée : « Qui désigne une qualité en elle-même, indépendamment de l'objet, comme *blancheur, bonté.* (Contr. CONCRET) // Difficile à comprendre. *Art abstrait...* ».

2. Jean-Clarence Lambert fait la remarque suivante : « Le refus de référence au spectacle réel [...] est au départ de l'abstraction (Kandinsky, Mondrian, Malevitch)... » (« Abstrait », dans Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p. 9). Édouard Jaguer, parlant du groupe « abstrait-surréaliste » précise : « Cette volonté de synthèse organique entre les deux courants majeurs de l'automatisme : 'abstrait' (Klee, Kandinsky) et 'surréaliste' (Ernst, Miró, Masson) se fait jour dès 1938 par une œuvre d'Egill Jacobsen : *Accumulation.* Ceci onze ans avant la proclamation internationale de 'Cobra' (Paris, 1948), douze ans avant l'"expressionnisme abstrait' de De Kooning (*Excavation*, New York, 1950) » (*Ibid.*, p. 10). Or il faut situer les premières expériences et dé-

10 *Abstraction baroque*[3] :

fut proposée pour désigner les objets sans souci d'ordonnance, non nécessairement sans ordre.

(Hist. Depuis les expériences cubistes le mot abstraction désigne abusivement tout objet difficile à comprendre.)

15 *Académique*

Adj. Propre à une académie : fauteuil, séance académique ; où l'art se fait trop sentir. Pose académique : prétentieuse. (Larousse[4])

---

10 II Abstraction // *Abstraction baroque* fut <« Abstraction baroque » est souligné d'un trait.> III // *Abstraction baroque* : fut <« Abstraction baroque » est souligné d'un trait.> V // *abstraction* baroque 11 V,VI fut *proposé* pour <Nous retenons les leçons de II-III.> II,III pour *exprimer* les 12 II,III ordre. // <Les lignes 13-14 (*Hist.* [...] *comprendre*) n'apparaissent pas en II,III.> 15 I,II ACADÉMIQUE // *Académique* adj. <« Académique » est souligné d'un trait.> III // ACADÉMIQUE : adj. 16 I-II académique. *Style académique*, où III académique. *Style académique* ; où 17 I-II académique, prétentieuse 18 I Larousse) – *Préconçu. L'expérimentation quand elle n'est pas close ne s'exerce que sur les moyens d'obtenir telles qualités définies et classées au trésor abstrait de la connaissance. Exploitation, utilisation de formes connues. // Automatisme n. m.* Caractère <Les lignes 19-21 n'apparaissent pas en I.> II *R* Larousse) // *Préconçu : l'expérimentation quand elle n'est pas close, s'exerce à l'obtention d'une qualité sans mystère. Exploitation d'un*

finitions de Borduas et des Automatistes québécois entre celles de Jacobsen et celles de « Cobra ».

3. « Je connais certains critiques européens qui qualifieraient ma peinture d'"abstraction baroque". Ils peuvent justifier cette appellation : abstraction parce que non figurative et baroque en opposition à classicisme. // J'aimerais cependant à la place d'abstraction un mot plus conforme à la nature de la peinture non figurative » (*Propos rapportés*, 1er février 1947, p. 643-644). Voir aussi : « Muriel est une beauté baroque parfaite (j'emploie le terme 'baroque' dans son acception la plus pure). Les traits de Muriel sont les plus singuliers qu'on puisse imaginer ; leur organisation plastique tient de l'acrobatie » (Claude Gauvreau, lettre à Jean-Claude Dussault, 2 mai 1950, p. 26, dans André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise* (1986), p. 255). Voir également : Claude Gauvreau, « Baroques canadiens dans les Pays-bas », *le Haut-Parleur*, 3 février 1951, p. 2. Évoquant son séjour à New York, Borduas écrira plus tard à Claude Gauvreau : « Vous me prêtez une drôle d'attitude à New York comme si j'avais eu quelque pouvoir et sur le langage par-dessus le marché. Non ! À ce moment-là, à la suite des longues discussions de la 'Table ronde', le terme d'automatisme avait été remplacé par celui d'"Abstraction baroque". Désir, sans doute, d'indiquer le besoin de conscience qui succéda à l'automatisme mécanique. Je n'y étais pour rien ! » (Paris, 22 décembre 1956 ; *Liberté*, nº 22, avril 1962, p. 239).

4. Définition qu'on retrouve également dans l'édition du *Nouveau Petit Larousse illustré* de 1952 où les mots *fauteuil, séance académique* sont en italique, suivis

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

Automatique

Adj. Caractère de tout geste, de toute œuvre [2]non préméditée.

Automatisme :

un des moyens suggérés par André Breton pour l'étude du mouvement de la pensée[5]. On distingue trois modes d'automatisme : mécanique, psychique, surrationnel[6].

succès formel si récent fût-il. Le fait d'utiliser [*A volontairement*] *une qualité sensible lui fait perdre sa sensibilité. //* <Un trait sépare la fin de ce paragraphe du reste de la page.> *Synony.* mort II Larousse) // [*A Synony. Mort,*] *Préconçu,* froid

20 II,III intentionnel, *répétition,* double 22 I AUTOMATIQUE // *Automatisme n.m.* caractère <« Automatisme » est souligné d'un double trait.> II // *Automatique n.m.* <*sic*> caractère III AUTOMATIQUE *n.m.* <*sic*> Caractère 23 I Caractère de toute œuvre non *préconçue dans sa forme. (Un* des 25 II Automatisme // *Automatisme,* un <« Automatisme » est souligné d'un trait.> III // *Automatisme* : un <« Automatisme » est souligné d'un trait.> 26 I Breton. // On distingue *les* modes *suivants* d'automatisme II,III,V Breton, pour 27 II automatisme ; mécanique 28 I psychique, *expérimental. //* I *A* psychique, *surrationnel. //* <Le mot « surrationnel » est substitué ici au mot « expérimental ».>

de *style académique.* Cette définition a été modifiée par la suite : « Qui se rapporte, appartient à une académie. // D'un conformisme qui supplée au manque d'originalité. » Les synonymes proposés par Borduas sont de son cru.

5. «*Surréalisme,* n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » (André Breton, *Manifestes du surréalisme,* éd. Pauvert, p. 40).

6. Deux définitions avaient été publiées par les Automatistes avant celles de Borduas :

– « Il existe trois sortes d'automatisme, en gros : l'automatisme mécanique qui réside dans l'utilisation des mouvements purement mécaniques et fonctionnels du corps humain

[...] ; l'automatisme psychique qui réside dans l'utilisation des dictées ordinaires de l'inconscient reçues dans un état de neutralité émotive aussi complète que possible

[...] ; enfin, et c'est ce qui intéresse les Canadiens, qui est leur création originale, l'automatisme ou 'plastique', ou 'critique' ou 'inspiré' » (Claude Gauvreau, « L'automatisme ne vient pas de chez Hadès », *Notre Temps,* 13 décembre 1947, p. 6).

– « SURRÉALISME : Prise de conscience du passage du monde extérieur au monde intérieur. L'objet peint reste lié à la figuration d'objets fournis par le

Automatisme mécanique :

produit par des moyens strictement physiques, plissage, grattage, frottements, dépôts, fumage[7], gravitation, rotation, etc. Les objets ainsi obtenus possèdent les qualités plastiques universelles (les mêmes nécessités physiques façonnent la matière).

Ces objets sont peu révélateurs de la personnalité de leur auteur. En revanche ils constituent d'excellents écrans paranoïaques[8].

Automatisme psychique :

en littérature : écriture sans critique du mouvement de la pensée. Dans des états sensibles particuliers a permis les hallucinantes prophéties des temps modernes : surréalisme. Contribua largement au bond en avant de l'observation du processus de la création artistique.

---

29 I Automatisme // *Automatisme mécanique* : // <Ces deux mots sont soulignés d'un trait.> *Qui utilise* des moyens *mécaniques : pliages, gravitation, rotation, frottements, fumage, grattage, dépôts etc.* // Les objets II Automatisme *mécanique.* <Le mot « mécanique » est souligné d'un trait.> *Produit* par 30 III physiques, *pliages, grattages,* frottements 31 V grattage, *frottement,* dépôts 32 I Les *images* ainsi *obtenues nous révèlent des* qualités II possèdent *des* qualités 33 I universelles (*Les* mêmes *lois* physiques *façonnant* la V nécessités *concourent à façonner* la II,III physiques *contribuent à façonner* la 35 I Ces *images* sont peu *révélatrices* de 36 I,II auteur. // En I revanche *elles* constituent V,VI écrans *paranoiaques.* // 38 I Automatisme // *Automatisme psychique* <Ces mots sont soulignés d'un trait.> / *En* littérature II // Automatisme *Psychique* <Le mot « Psychique » est souligné d'un trait.> *Littérature* ; écriture III // *Automatisme psychique* : <Ces mots sont soulignés d'un trait.> *Littérature* : écriture 40 I les *plus* hallucinantes 41 I modernes *(Surréalisme). A fait faire un* bond II,III modernes (surréalisme). Contribua 42 I avant *à la connaissance* du 43 I,II artistique. // *En* peinture a surtout

rêve. Restauration des qualités morales associées au pouvoir transformant de l'objet peint. Répudiation de la valeur plastique : Chirico, Ernst, Tanguy, Matta. [...] Il appartient aux automatistes canadiens d'apporter leur effort à la libération de l'objet peint... » (Pierre Gauvreau, « Arbre généalogique de l'automatisme contemporain », *le Quartier latin,* 17 février 1948, p. 3).

7. On trouvera dans le *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* de Biro et Passeron les définitions de « fumage », une pratique que Marina Vanci Perahim fait remonter à Wolfgang Paalen vers 1937 ; « grattage » que Édouard Jaguer rapporte à Max Ernst en 1927 ; « frottage » que Jean-Clarence Lambert rattache à Ernst encore, en 1925. Du frottage, Lambert affirme qu'il est « l'équivalent, dans le domaine plastique, de l'écriture automatique » (*ibid.,* p. 175) ; Borduas est plus nuancé.

8. Voir plus loin la définition d'écran paranoïaque.

en peinture : a surtout utilisé la mémoire[9]. Mémoire onirique : Dali ; mémoire d'une légère hallucination : Tanguy, Dali ; mémoire des hasards de toute espèce : Duchamp, etc. À cause de la mémoire utilisée, l'intérêt se porte davantage sur le sujet traité (idée, similitude, image, association imprévue d'objets, relation mentale) que sur le sujet réel (objet plastique, [3]propre aux relations sensibles de la matière employée).

Automatisme surrationnel[10] :

écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction.

En cours d'exécution aucune attention n'est apportée au contenu. L'assurance qu'il est fatalement lié au contenant justifie cette liberté : Lautréamont.

Complète indépendance morale vis-à-vis l'objet produit. Il est laissé intact, repris en partie ou détruit selon le sentiment qu'il déclenche (quasi-impossibilité de reprise par-

44 I mémoire, *mémoire d'un rêve,* mémoire d'une légère hallucination, mémoire des hasards de *toutes espèces, mémoire des lapsus etc.* // À cause II mémoire – *mémoire* onirique 45 II hallucination, Tanguy 46 II de *toutes espèces,* Duchamp 47 I la *somme de la* mémoire I porte <Voir Appendice III, p. 571.> 49 II objets ; relation mentale), que II objet [*R formel A plastique*] ; propre 51 II employée). <Voir Appendice III, p. 572.> 52 I Automatisme *expérimental* <Ces deux mots sont soulignés d'un trait.> / (*surrationnel*) // *Écriture automatique d'une pensée* plastique II // Automatisme / *surrationnel.* <Le mot « surrationnel » est souligné d'un trait.> // *Écriture* plastique III // Automatisme surrationnel <Ces mots sont soulignés d'un trait> *Écriture* plastique 53 I forme *appelant* une autre II forme appelle 54 I autre *forme ainsi de suite* jusqu'au II autre *forme* jusqu'au I unité *de la plénitude.* // En cours 55 II,III aller *au-delà* sans 56 I exécution, aucune 57 I est *intimement* lié *à la forme* justifie II *R* est *ainsi* fatalement 58 I-III liberté (Lautréamont) // 60 I sentiment *ou la certitude qu'il provoque* (quasi 61 II déclenche. *Quasi*-impossibilité II,III impossibilité *d'une* reprise

9. Jean-Louis Bédouin fait état des débats suscités surtout autour de Riopelle qui défendait à Paris les positions des Automatistes. Il parle de « la reconnaissance, dès cette époque, d'une voie nouvelle ; capable de conduire l'artiste vers une lumière toujours plus décantée, une liberté toujours plus active, en évitant les écueils de la non-figuration systématique comme ceux de la figuration anecdotique » (*Vingt ans de surréalisme,* p. 151).

10. La variante « Automatisme expérimental » est proche du terme « exploréen » que Claude Gauvreau utilisera plus tard.

tielle). Tentative d'une prise de conscience plastique au cours de l'écriture (plus exactement peut-être « un état de veille » – Robert Élie[11]). Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé.

Ses espoirs : une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court.

Cubisme

N.m. Période récente de l'histoire de l'art. 1911. Les premiers tableaux de cette école seraient attribuables à Georges Braque : des petits paysages aux éléments naturels traités en des formes géométriques, d'où le nom de cubisme. De cette tentative hasardeuse, mais limitée, aidée de la fameuse ligne spatiale de Cézanne, l'on détruisit assez rapidement jusqu'à la vraisemblance [4]des sujets d'emprunt, sans cependant abandonner l'idée.

Picasso dans la phase aiguë alla jusqu'à l'emploi exclusif d'éléments géométriques sans autres similitudes.

---

62 I conscience *au fur et à mesure que la forme s'écrit.* (*Plus* exactement peut-être, un II conscience [*R formelle A plastique*] au 63 II,III exactement, peut-être, un 64 I *R* veille *plutôt* Désir II veille, Robert III veille, – Robert I de *compréhension du* contenu 65 I terminé. *Telle est la discipline utilisée dans le groupe surrationnel. //* Ses 66 I espoirs : *Une* connaissance *plus grande* du 67 I forme, *de toute harmonie. Donc* de II forme. *De* l'univers 68 I court, *mais recréé spontanément. // Généreux* <Ce mot est souligné d'un trait.> *adj. non préconçu sans calcul. / Ardent, fort. //* <Les lignes 69-91 n'apparaissent pas en I.> 69 II CUBISME *// Cubiste* <Ce mot est souligné d'un trait.> *//* Période III *// CUBISTE* : *adj.* Période 70 II,III art (1911) Les 72 II,III Braque. *Des* petits 73 II,III géométriques d'où II,III de *cubiste.* De 74 II hasardeuse mais limitée aidée 77 II cependant *en* abandonner

---

11. Quelques textes de Robert Élie, écrits durant ces mêmes années, traitent ce thème de la symbolique de la nuit comme condition du processus créateur : « La reconnaissance de la nuit » (c. 1945, dans *Œuvres*, p. 641-643) et surtout « La vie la nuit » (qui avait paru dans le n° 3 des *Ateliers d'art graphiques* (1949, *Œuvres*, p. 666-667). L'introduction à *Parlons un peu peinture* explique quelles furent les circonstances de cette publication, et comment Borduas a pu prendre connaissance de ce texte au tout début de l'année (d'autant plus qu'il en avait conservé une dactylographie, *T.* 124). Lors d'une entrevue, Élie affirma que c'était celui de ses textes que Borduas préférait (entrevue avec Jean Fisette, 1971). Quant à la formulation inscrite entre guillemets, Borduas la tient probablement d'une conversation.

La qualité émotive du tableau, contrairement à la crainte provoquée par une telle amputation, devient plus troublante. Ces expériences irrationnelles détruisirent les valeurs sentimentales passées, jugées jusque là à tout jamais indispensables.

L'école devient vite rationaliste. Les répétitions incessantes de ses nombreux « missionnaires[12] » se montrent encore capables de satisfaire leur peu de curiosité.

Délire

N.m. Égarement causé par la fièvre, la maladie. Grande agitation de l'âme causée par les passions : le délire de l'ambition. Enthousiasme, transports. (Larousse[13])

Écran paranoïaque

Surface dont la vue prolongée sert à fixer les phantasmes en une vision claire[14].

---

83 II passées *jusque là jugées* à tout III passées jugées 85 II vite *rationalisante.* Les 86 III de *ces* nombreux 88 DÉLIRE <Les lignes 88-91 n'apparaissent pas en II ; en III, elles sont reportées à la fin du texte.> III DÉLIRE : n.m. *(latin delirium)* Égarement 89 III *R* fièvre, *ou* la 92 I ÉCRAN PARANOÏAQUE // *Écran paranoïaque* <Ces mots sont soulignés d'un trait.> *n.f.* Surface II <Le passage suivant a été entièrement raturé en II.> *Écran paranoïaque* <Souligné.> // *n.f. Surface dont la vue prolongée sert à fixer les phantasmes en une vision claire. Ex* : [*V Conseil S conseil*] *de Léonard de Vinci à un de ses élèves* [*R à la recherche d'un sujet personnel à peindre. Va vers un vieux mur de pierre regarde-le attentivement au même endroit. Tu seras surpris d'y découvrir des figures qui lentement s'organiseront en une claire vision. Tu auras ainsi un sujet bien à toi pour ton tableau.*] *page 67, Conseils et Recettes / Traité de la Peinture, Léonard de Vinci, commenté par Péladon, dixième édition, Paris, Librairie Delagrave, 1934.* <Fin du passage raturé en II.> // *Écran paranoïaque* <Souligné.> // *n.* [*V f. S m.*] Surface III ÉCRAN PARANOÏAQUE : *n.m.* Surface 93 I Surface *recouverte de formes accidentelles. Même une surface lisse, feuille de papier, toile à peindre. Dont* la vue 94 I claire. *E* : conseil

---

12. Allusion probable à Alfred Pellan, retour d'Europe, et aux exercices cubistes de ses étudiants d'alors.

13. Définition qui se retrouve presque intégralement dans le *Nouveau Petit Larousse illustré* de 1952 ; var. : « par une maladie. *Fig.* Grande agitation ». En italique dans *Larousse* : «*le délire de l'ambition. Poét.* Enthousiasme... ». Cette définition a été largement modifiée ensuite.

14. La surface peinte ou à peindre, dans la mesure où elle est lieu de projection du sujet voyant sur l'objet vu ; notion tirée des théories soutenues par Salvador Dali, vers la fin des années 20 : « méthode spontanée de connaissance

Exemple : conseil de Léonard de Vinci à l'un de ses élèves : « ... tu t'es arrêté à contempler aux taches des murs, dans les cendres du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux ; et si tu les considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux ou d'hommes, des paysages ou des monstres, ou autres choses qui te feront honneur. »[15]

[5] Forme

N.f. Un signe, même un point, s'il exprime un volume, non une seule surface qui déterminerait une silhouette. L'ensemble des surfaces d'un objet donné.

La forme ne sera émouvante que si elle est réinventée à tous les degrés de la connaissance sensible.

La conscience détermine le caractère de la forme : naturaliste, impressionniste, futuriste, fauviste, cubiste, surréaliste[16], surrationnelle.

---

95 I à *ses élèves qui recherchent un sujet personnel pour un tableau. – Va vers un vieux mur de pierre. Regarde-le attentivement au même endroit. Tu seras surpris d'y découvrir quelques figures qui lentement s'organiseront en une claire vision. Tu auras ainsi un sujet bien à toi [A que tu n'auras plus qu'à transcrire sur ta toile].* // 96 II dans *la cendre* du 99 II admirables, dont 100 II,III,V animaux *et* d'hommes 101 II,III,V monstres, *des diables et* autres choses *fantastiques* qui 102 II,III honneur. » *(1) / (1) Traité de la Peinture, Léonard de Vinci, / Commenté par Péladon, dixième édition, / Paris, Delagrave, 1934. / (Page 67 Conseils et Recettes)* // 103 FORME <Les lignes 103-114 apparaissent à la suite de la ligne 92 en I.> I // *Forme* <Ce mot est souligné d'un trait.> n.f. II // *Forme* <Ce mot est souligné d'un trait.> Un signe III FORME : n.f. 104 I n.f. *Tout* signe même I,II point s'il II volume non 105 I silhouette. <Les lignes 106-132 n'apparaissent pas en I.> 108 II,III la *conscience* sensible III *R* sensible. // *La forme sera éviden* La conscience 109 II détermine [*R l'aspect pris par A le caractère de*] la II forme, (naturaliste III forme (naturaliste 110 II,III surréaliste, *surrationnaliste*). //

---

irrationnelle basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes. » Les écrits de Dali sur ce sujet ont été réunis dans *Oui. Méthode paranoïaque critique et autres textes.*

15. Voir p. 203, n. 36. La citation est ici légèrement altérée.

16. Pierre Gauvreau avait décrit certains de ces mouvements (naturalisme, réalisme, impressionnisme, fauvisme, expressionnisme, cubisme, art abstrait et surréalisme). Voir « Arbre généalogique de l'automatisme contemporain », *le Quartier latin*, 17 février 1948, p. 3.

Impossibilité pour la forme de conserver sa puissance émotive dans l'utilisation consciente. Elle devient alors académique. Synonyme : insensible.

Magie

N.f. Imprévisible transformation apportée par le désir-passion[17].

Mythe

N.m. Le mythe ne saurait naître d'une imagination gratuite[18]. De tout temps les nécessités rationnelles sont évidentes et actives.

Un mythe est le symbole le plus parfait, à un moment donné de la connaissance, d'une réalité mystérieuse évidente et constante. Symbole ex[6]primant dans une relation englobante le connu et l'inconnu de cet objet même.

---

112 II.III Impossibilité *de* la 113 II utilisation [*R volontaire A consciente*]. Elle II académique, *synonyme* : insensible III académique ; *synonyme* : insensible 115 MAGIE <Les lignes 115-117 n'apparaissent pas en I.> II // *magie* <Ce mot est souligné d'un trait.> *n.f.* Imprévisible, transformation III // MAGIE : n.f. 116 II l'le *désir passionné.* // 118 MYTHE <Les lignes 118-132 n'apparaissent pas en I.> II *Mythe* <Ce mot est souligné.> Le mythe III MYTHE : n.m. 124 II Symbole [*R englobant dans A exprimant dans*] une 125 II *A* objet *même.* //

17. Citant d'abord la référence de Breton à la magie dans le *Manifeste du surréalisme*, Gérard Legrand rappelle que « le fait qu'à la magie préside le principe d'analogie (et un principe de séduction à mi-chemin entre le jeu et l'érotisme) permet d'étendre cette préoccupation à de vastes secteurs de la pensée et de l'art, qu'innerve le souvenir de la magie » (Biro et Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p. 253). Lors d'une enquête dont les résultats parurent dans *l'Art magique* (par André Breton et Gérard Legrand, Paris, Club français du livre, 1957, 397 p.), Breton proposait aux personnes interrogées une formule à laquelle, de toute évidence, il souscrivait lui-même, celle de Jérôme-Antoine Rony, parue dans *la Magie* (PUF, « Que sais-je ? », 1950, 126 p.) : « la civilisation n'a dissipé la fiction de la magie que pour exalter, dans l'art, la magie de la fiction » (p. 51) ; Legrand était parmi les répondants qui endossaient la formule (p. 89-91).

18. Borduas partage ici les réserves de Jung – théoricien de l'inconscient collectif – sur les mythes dont les origines seraient culturelles. Voir Carl Jung, *l'Homme et ses symboles*, Paris, Gonthier, 1964, p. 67.

L'erreur passée n'est pas attribuable au mythe de sa naissance à son apogée[19], mais aux cadres qui l'utilisent dans un état d'immobilité par prestige de la gloire passée à un moment où il devrait être remplacé, qui entretiennent ainsi les relations devenues injustifiables, enfin exploitation sans vergogne, et freinent l'évolution sensible.

Pour nous, fini le freinage. Gloire aux relations neuves !

Plastique

Adj. (du grec, plastikos, de plastês : qui façonne) propre à être modelé : argile plastique. Qui concerne la reproduction des formes : la statuaire, la peinture sont des arts plastiques.

n.f. Art de modeler les figures : la plastique grecque. Abusivement : ensemble des formes d'une personne : la plastique irréprochable d'Apollon. (Larousse[20])

Révolution

N.f. Les révolutions marquent les grandes étapes de la décadence d'une civilisation (d'un « égrégore » – Pierre Mabille[21]). Tant que la connaissance ne permet pas d'en

---

129 II remplacé. *Qui* entretiennent 130 II enfin [*R s'en servent*] *l'exploitent* sans 131 II *R* freinent *ainsi* l'évolution 132 II nous fini II,III neuves. // 133 I,II PLASTIQUE *Plastique* <Ce mot est souligné.> (*plas-ti-ke*) adj. III PLASTIQUE (*plas-ti-ke*) : adj. 134 I-III adj. (*gr.* plastikos I,II de *plastôs*, qui I,II façonne). *Propre* à 136 I,II plastiques. *N.F.* Art III plastiques. *N.f.* Art 138 I-III modeler *des* figures I Abusivement. *Ensemble* des II Abusivement, ensemble 140 II Apollon Larousse // 141 RÉVOLUTION <Les lignes 141-177 n'apparaissent pas en I.> II *Révolution* <Ce mot est souligné.> // Les III RÉVOLUTION : n.f. 143 II un égrégore, Mabille III un égrégore. – Pierre

19. Ces phases du mythe comme focalisation d'une société sont dues à Pierre Mabille dont Borduas connaissait les textes depuis le *Minotaure* de 1938 (nº 11).

20. La définition se retrouve dans son ensemble dans le *Nouveau Petit Larousse illustré* de 1952 ; à quelques variantes (en italique) près, comme : « gr. *plastikos* ; de *plastês*. Propre... » (Borduas donne « plastôs ». Le mot « abusivement » y est abrégé ; on n'y retrouve pas « irréprochable »).

21. Mabille avait étudié la guerre civile d'Espagne ; c'est aussi en Espagne que Breton prononce une conférence où il déclare : « Dans l'état actuel de l'Eu-

comprendre le mécanisme, elles provoquent l'espoir délirant d'une correction définitive du sort. Les révolutions marquent aussi les grandes étapes du progrès scientifique, mécanique.

[7]Dans une civilisation ascendante née du chaos dans la foi retrouvée en l'amour, le pouvoir met des siècles à s'unifier : le temps que met l'intelligence à préciser l'objet de sa foi, de son amour. Au terme de la précision, le pouvoir est réuni sur un seul être – personnification humaine – de l'objet spirituel éternel.

L'utilisation inconsciente, consciente, et enfin scandaleusement cynique en use le dynamisme social. Il est alors violemment rejeté par les foules pour qui il ne devient plus qu'une valeur sentimentale.

Le pouvoir absolu, appuyé par une classe relativement restreinte, tout en restant unifié, perd son caractère personnel et devient le privilège d'une classe plus nombreuse, intermédiaire entre le peuple et la noblesse. L'écartèlement commencé sous la royauté entre les puissances psychiques – chevaleresques – et les puissances rationnelles – laborieuses – se poursuit. L'exploitation use alors les concepts dynamiques de LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ, inconsciemment d'abord, consciemment ensuite, enfin jusqu'au cynisme le plus odieux.

La liberté, l'égalité, la fraternité ne semblent plus possibles qu'au sein d'une même et seule classe. Le prolétariat s'empare alors du pouvoir et, de force, exploite l'efficacité méthodique, dernière phase possible de l'écartèlement entre la passion et la raison. Dernier stage dynamique de la froide

145 II,III mécanisme elles 146 II sort. // Les 148 II,III mécanique (*masque enthousiasmant de notre vieillesse*). // Dans 150 II,III retrouvée *de* l'amour II amour le II s'unifier. // *Le* temps III s'unifier. *Le* temps 152 III *R* est *retrouvé* réuni 153 II,III un être 155 II consciente, enfin 157 II par *la foule* pour 159 II absolu appuyé II restreinte tout 162 II entre [*R la foule A le peuple*] et 165 III,V poursuit. // L'exploitation 166 II,III de *Liberté, Égalité, Fraternité,* inconsciemment 170 II,III d'une seule classe. // Le 171 II,III et de force exploite II méthodique dernière

rope, nous demeurons acquis au principe de toute action révolutionnaire quand bien même elle prendrait pour point de départ une lutte des classes » (1925).

cruauté intentionnelle[22]. Le fond de la marmite où l'unification, la centralisation du pouvoir éclatera de nouveau pour retomber en étincelles sur les têtes les plus ardentes, les moins rationnelles.

[8] Sensible

Adj. Qui réagit généreusement aux perceptions sensibles. Les dessins d'enfants[23] ne sont si émouvants qu'à cause de leur inaptitude à résoudre rationnellement les problèmes posés à leur sensibilité. Il suffit au maître d'indiquer un moyen, une solution rationnelle pour qu'aussitôt l'enchantement disparaisse de leurs dessins.

Pouvoir d'exprimer une relation formelle directement liée aux perceptions sensibles.

178 I SENSIBLE // *Sensible* <Ce mot est souligné d'un trait.> adj. II // *Sensible* <Ce mot est souligné d'un trait.> // Qui III // SENSIBLE : adj. 179 I aux *impressions reçues par les sens au contact de la matière, de la forme, aux volumes. À la ligne, aux mouvements, à l'harmonie ou à l'une quelconque de ces qualités plastiques.* //

22. Borduas fait siennes les conclusions de *Rupture inaugurale* (1947) à l'égard des politiques partisanes. Comme le dit Jean-Clarence Lambert : « il faudra se rendre à l'évidence, qui conduira à la rupture en 1935 avec le P.C. : il y a incompatibilité entre la révolution marxiste et prolétarienne telle que la conçoit le parti pré-stalinien (à plus forte raison quand Staline régnera) et la révolution surr., 'attitude synthétique dans laquelle se trouvent conciliés le besoin de transformer radicalement le monde et celui de l'interpréter le plus complètement possible' (Breton, *les Vases communicants*) » (Biro et Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p. 359).

23. Les Automatistes connaissaient l'intérêt des surréalistes pour Paul Klee et ses recherches sur les caractéristiques formelles des dessins d'enfants (voir René Crevel, « Merci, Paul Klee ! » dans *56 Œuvres de Klee*, 1928). Ils connaissaient le texte de Léon Bellefleur, « Plaidoyer pour l'enfant – son message », paru dans *les Ateliers d'arts graphiques* (nº 2, 1947, p. 41-43) : « C'est dans ses dessins et ses peintures que l'enfant se livre le plus [...]. La fraîcheur de sa couleur est d'une subtilité indéfinissable. Seuls, quelques peintres primitifs populaires ont trouvé ou retrouvé cette pureté particulière de la couleur. Entre autres, je citerai Horace Pippin, un peintre nègre des États-Unis qu'il faut compter parmi les grands coloristes et dont le dessin rappelle à s'y méprendre celui des enfants. Mais c'est Paul Klee qui est allé le plus loin dans cet art si naïf et si spontané, et parfois jusqu'au génie. Sa couleur toutefois n'est pas tout à fait celle de l'enfant : elle est intensément poétique mais d'une autre essence. »

Spontané

Adj. (du latin sponte : de son propre mouvement) Que l'on fait soi-même sans y être poussé par une influence extérieure : déclaration spontanée. Qui s'exécute de soi-même et sans cause apparente : les mouvements du cœur sont spontanés. (Larousse[24])

La spontanéité est le signe de la générosité.

Surrationnel[25]

Adj. Indique en dessus des possibilités rationnelles du moment. Un acte surrationnel aujourd'hui pourra être parfaitement rationnel demain.

L'acte surrationnel tente la possibilité inconnue ; la raison en récolte les bénéfices.

Tableau

Un tableau est un objet sans importance.

[9]Il n'empêche pas des milliers d'êtres de souffrir de la faim, du froid, des maladies ; il ne peut éviter non plus que des villes entières sautent corps et biens, d'un seul coup, sous le choc explosif de nos engins meurtriers.

Cependant il a su lentement situer l'homme dans sa foi, son espoir d'éternité, d'éternité de bonheur : étape religieuse du début du christianisme à la fin du Moyen Âge.

---

187 I SPONTANÉ // *Spontané* <Ce mot est souligné.> ,*e* adj. II // *Spontané,e* adj. III // SPONTANÉ,*e* : adj. 188 I du *lat.* sponte I,II sponte, de 189 I,II fait *de* soi-même I-III soi-même, sans 192 I,III spontanés. *etc.* (Larousse II spontanés. *etc.* Larousse. // 194 SURRATIONNEL <Les lignes 194-199 n'apparaissent pas en I.> II // *Surrationnel* <Ce mot est souligné.> // Indique III // SURRATIONNEL : adj. 198 II,III inconnue, la II *A* raison *en* récolte 200 IV TABLEAU : // <Ce mot est souligné d'un trait.> 201 IV importance. <L'alinéa manque au paragraphe des lignes 202-205. Nous retenons ici la leçon de V.> 203 IV froid des 204 IV d'un coup, *dans les ténèbres*, sous 205 IV engins *de guerre.* // 208 IV-VI du *moyen-âge.* //

---

24. Définition qu'on retrouve intégralement dans le *Nouveau Petit Larousse illustré* de 1952, sauf italiques pour *sponte, déclaration spontanée* et *les mouvements du cœur sont spontanés.* Une variante : « fait de soi-même, sans ».

25. Voir *Projections libérantes*, p. 426, n. 81.

Ensuite nous révéler les formes du ciel, de la terre et de l'homme, assimiler les cultures païennes de l'Égypte, de la Grèce et de Rome : de la Renaissance à l'impressionnisme. Nous familiariser aux formes diffuses de la lumière : impressionnisme ; ou au mécanisme du mouvement : futurisme. Définir la relation individuelle de l'artiste dans le monde de la forme, assimiler l'art nègre : fauvisme. Dévoiler les réalités plastiques du tableau : cubisme. Enfin nous découvrir un vaste domaine jusqu'alors inexploré, tabou réservé aux anges et aux démons : surréalisme.

Nous avons la conviction que ce monde-là, comme pour le physique, le tableau finisse par nous le rendre familier, dût-il y consacrer les siècles à venir d'une civilisation nouvelle.

Cette équipe vous présente ces similitudes nouvelles[a].

Les secrets de ces tableaux, de même que pour les œuvres du passé, sont emprisonnés dans les formes.

Peu de personnes savent lire ces formes ; exactement le nombre de celles qui peuvent vivre la réalité d'un ta[10]bleau ancien, ou du plus modeste caillou[26]. Seuls les enfants et les simples possèdent ce don merveilleux du contact direct avec la forme sans l'intermédiaire des mots (similitudes), le pouvoir de recréer en eux la réalité émotive de l'objet sous la main, sous les yeux.

Les yeux, le tact en viennent, après quelques années de dévitalisation (appelez ça : instruction, si vous voulez, ou éducation) à n'être utiles qu'à reconnaître le mot tout-fait, l'illusion vague, ou la similitude précise, abstraite, dévitalisée, sans mystère. Ces yeux-là croient voir un tableau ancien

a. Ce texte fut originalement écrit pour servir de préface à un catalogue d'exposition[27].

211 IV impressionnisme. / Nous 216 IV fauvisme. Dévoiler IV cubisme. Enfin 218 IV démons, *le monde psychique* : surréalisme 222 IV une *nouvelle civilisation.* // 224 V *l'ces réalités* nouvelles 227 IV personnes *peuvent* lire 238 IV ancien, parce

26. Allusion probable à l'expérience du caillou relatée dans *Parler d'art est difficile (1)*, p. 586.

27. Projet d'exposition évoqué par Borduas dans une lettre du 6 janvier 1948 (voir Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. 241).

parce que, à la vue de la toile ou de sa reproduction, ils peuvent dire : La Vierge à la chaise, Raphaël, XVI^e siècle, etc.

La réalité plastique, seule réalité de l'œuvre, reste cachée sous l'amas des illusions : femme, chaise, sourire, robe, etc ; inconnue, non touchée, non vue, ni dans le détail, ni dans l'ensemble. Seul le côté illusoire du tableau fut perçu ; et encore parce que familier.

Devant un caillou vous dites : c'est un caillou rond ou anguleux ; et vous n'y pensez plus.

En face des tableaux de cette exposition vous serez sans idée. L'idée même d'un tableau vous sera interdite – ils ne correspondent ni à un paysage, ni à une nature-morte ou à une scène quelconque de votre connaissance, pas même une abstraction régularisée – aussi dans la déroute de vos habitudes mentales, dans l'impossibilité d'établir tout contact visuel, vous aurez la pénible impression d'un malaise grave, d'une amputation douloureuse et inutile, d'une frustration.

Vous crierez au sacrilège, à la démence, à la sénilité précoce, à la fumisterie ; si moins honnête, plus rusé : au déjà vu et connu, à la fausse révolution de salon ; et d'autant plus fort que votre impuissance sensible sera évidente, en dépit de la clarté de la forme écrite.

[11]Vous serez dans un état psychologique idéal à une critique vengeresse contre cet excès d'impudeur, de snobisme ; pour prêcher le retour à la terre, au bon sens, aux vertus chrétiennes. Votre ardeur sera d'autant plus tapageuse qu'involontaire et stérile.

Les violentes nécessités de la connaissance sensible poursuivront leur destin.

Vraiment ces peintres sont pour les enfants et les simples, et pour les « grandes personnes » de demain ; lorsqu'elles pourront y déceler les illusions, lorsqu'elles pourront nommer les similitudes qui s'y trouvent.

---

240 VI la *Chaise*, Raphaël <Nous retenons ici les leçons de IV,V.> 243 V,VI vue ni <Nous retenons la leçon de IV.> 252 IV la [*R découverte A déroute*] de 263 IV contre *ces* excès IV snobisme, *etc* ; pour 268 IV *R* leur *chemin* destin. //

REFUS GLOBAL

Refus global est le titre d'un recueil regroupant dix textes des Automatistes, soit le manifeste du même nom signé par Paul-Émile Borduas et quatorze des membres de son groupe, *Commentaires sur des mots courants* et *En regard du surréalisme actuel* de Borduas ; *Bien-être, l'Ombre sur le cerceau* et *Au cœur des quenouilles*, trois objets appartenant au théâtre poétique de Claude Gauvreau ; « L'œuvre picturale est une expérience », essai de Bruno Cormier ; « La danse et l'espoir », texte d'une conférence de Françoise Sullivan ; « Qu'on le veuille ou non », montage poétique de Fernand Leduc. Sur la couverture, signée par Jean-Paul Riopelle et Claude Gauvreau, une aquarelle en deux couleurs et un montage paragrammatique sur le titre.

Pour le manifeste comme pour *la Transformation continuelle*, le manuscrit le plus lointain que l'on possède constitue une version somme toute fort avancée de ce texte. En plus de ce manuscrit, nous possédons une première dactylographie, accompagnée d'un double au carbone, puis d'une deuxième dactylographie accompagnée de deux doubles au carbone ; enfin deux versions dactylographiées par Pierre Gauvreau en vue de l'édition chez Mithra-Mythe. Mithra-Mythe[1] a été fondée précisément pour permettre cette publication. Il est tout à fait compréhensible qu'aucun éditeur de l'époque n'ait voulu courir le risque de publier ce pamphlet.

Les exemplaires de l'édition originale ont été déposés le 8 août 1948 à la Librairie Tranquille de la rue Sainte-Catherine. Le lancement, contrairement à ce qui avait été prévu, n'a pas été accompagné d'une exposition, bien que la librairie Tranquille, à l'époque, ait souvent servi de galerie

1. Maurice Perron a assumé le rôle de dépositaire des droits de cette maison d'édition. Mithra-Mythe ne publiera par la suite que deux autres titres : *le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe en 1948 et *Projections libérantes* de Borduas en 1949. Claude Gauvreau a affirmé que c'est lui qui avait proposé ce nom en l'honneur de la déesse assyrienne Mithra : ce fut, à son dire, une façon de se démarquer de la tradition judéo-chrétienne.

d'art. D'après les informations orales que l'on a pu recueillir, ces exemplaires se seraient enlevés assez rapidement, grâce à la tempête soulevée dans les journaux autour de cette œuvre. Par la suite – est-ce l'effet bénéfique d'une recension publiée dans le *Time*[2] ? – Borduas a reçu personnellement, par courrier, des commandes d'un peu partout dans le monde.

La rédaction

Aucune des sept premières versions ne porte de date. Quelques indices se trouvent dans la correspondance que Borduas échangeait alors, surtout avec Fernand Leduc[3], qui résidait à Paris, mais aussi avec quelques autres correspondants de la région de Montréal. Des allusions directes du manifeste à quelques articles parus dans *Combat* et certains témoignages, particulièrement celui de Claude Gauvreau [4], fournissent également des points de repère. *Refus global*, comme nous l'avons déjà suggéré, est l'aboutissement autant de la pensée personnelle de Borduas que des discussions qui se tenaient dans le groupe.

D'une lettre à Fernand Leduc, du 6 janvier 1948, on peut déduire que le mois de décembre 1947 a été particulièrement fécond, puisqu'il semble bien marquer l'aboutissement des discussions qui ont conduit au manifeste.

> L'arrivée de Jean-Paul[5], l'atmosphère de Paris [ont] remis ces questions en cause. Son désir d'une éclatante rupture[6]. L'impossibilité d'une telle action préméditée sans rompre le lien sensible avec la difficulté particulière, au temps, au lieu, nous obligèrent à reviser ces questions. Nous avons eu un forum un soir de l'exposition des deux Jean-Paul [7]. Un second doit avoir lieu jeudi prochain[8]. Vous seriez ravis de la transformation graduelle des questions. C'est là, je crois,

---

2. [Stuart Keate], « L'automatiste », supplément au *Time*, 18 octobre 1948, p. 22.

3. Voir Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, 288 p.

4. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste », *la Barre du jour*, nº spécial 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 48-96.

5. La rentrée de Jean-Paul Riopelle peut être fixée vers le mois de novembre 1947.

6. Riopelle, qui avait signé le manifeste de Cause, *Rupture inaugurale*, l'apportait avec lui et le faisait circuler dans le groupe.

7. Exposition de Jean-Paul Mousseau et de Jean-Paul Riopelle qui s'est tenue du 29 novembre au 14 décembre 1947 au 75 ouest, rue Sherbrooke.

8. Nous n'avons trouvé aucune trace d'un forum qui se serait tenu le 15 janvier 1948. Par contre, il y eut la conférence de Françoise Sullivan, « La danse et l'espoir », le 16 février et celle de Borduas, « Inconscient et peinture », le 28 février. Voir « Inconscient et peinture – Échange de vues entre des étudiants en psychologie et M. Borduas » dans les *Propos rapportés*, p. 646 ; voir aussi *Françoise Sullivan, rétrospective*, catalogue, texte de Claude Gosselin, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1981, p. 14.

la véritable action populaire. Les expositions semblent appelées à devenir l'amorce de cette prise de contact passionnel. Nous désirons publier un catalogue pour l'expo du groupe[9].

Dans une lettre à Bernard Morisset, datée du 5 octobre 1948, Borduas écrira : « Dix mois après la composition de *Refus global*, six ans après la naissance de cet esprit [...][10] », ce qui fixe effectivement le mois de décembre comme date de la rédaction. La section du manifeste intitulée « Règlement final des comptes » comporte d'ailleurs une citation renvoyant directement à un débat sur l'art qui s'est tenu dans *Combat* (du 22 novembre 1947 au 3 janvier 1948) entre Gilles Hénault et Pierre Gélinas. Enfin, Claude Gauvreau affirme[11] que Borduas, dans sa lointaine résidence de Saint-Hilaire, avait passé la période des Fêtes de 1947-1948 alité et que c'est dans ces conditions particulières qu'il aurait rédigé *Refus global*.

Dans la lettre à Fernand Leduc citée plus haut, Borduas glisse subrepticement à travers les salutations d'usage et les formules de politesse quelques phrases qui appartiennent déjà à *Refus global* ; mais la formulation reste encore incertaine : ainsi les expressions de « connaissance sensible » et d'« intelligence sensible », caractéristiques de *la Transformation continuelle*, sont encore présentes. Alors que le ton de *Refus global* est déjà présent : « L'intention doit retrouver la raison au second rang[12] ».

Quinze jours plus tard, soit le 21 janvier 1948, Borduas écrit à Leduc une lettre où les thèmes de *Refus global* se précisent : « [...] le mouvement d'ensemble de la décadence qui seul justifie, de plus en plus, la défaite de toute révolution, de toute poésie sur le plan social[13] ».

Si l'on entend par « rédaction » la composition du manuscrit (version I), alors ces différents points de repère semblent concorder. La première rédaction remonterait à la fin de décembre 1947 et au début de janvier 1948.

Le 13 février 1948, le lendemain même de sa démission du poste de président de la *Contemporary Arts Society*, Borduas écrit une lettre de rupture à John Lyman où il lui reproche d'avoir mal accueilli un texte « envoyé par amitié[14] ». Cette réaction serait même une des causes de sa démission de cette Société. On a tout lieu de croire que ce texte, « envoyé par amitié », serait une version de *Refus global*. Il est assez étonnant que nous ne possédions qu'un seul double au carbone (version III) de la première dactylographie (version II) de *Refus global*, alors que Borduas faisait toujours deux

9. *T.* 141.

10. *T.* 147.

11. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste », *la Barre du jour*, n° spécial 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 70.

12. *T.* 141.

13. *Ibid.*

14. *T.* 249.

doubles au carbone de chacun des textes qu'il dactylographiait. On peut aisément imaginer que cette hypothétique copie manquante soit restée entre les mains de Lyman. Ce qui nous permettrait de dater la première dactylographie (versions II et III) du début de février 1948, soit au même moment que la conférence de Sullivan (16 février) publiée dans *Refus global.*

Enfin, le 8 mars 1948, Leduc écrit à Borduas : « Nous pensons au très lucide et provocant texte que vous avez préparé et qui nous a été révélé par Jean-Paul Mousseau[15] ». Il s'agit sûrement de la seconde dactylographie de *Refus global,* soit la version (IV) dont Leduc nous a donné copie.

Compte tenu du fait que le voyage de Montréal à Paris (déplacements terrestres et traversée par bateau) pouvait prendre environ une semaine, on peut établir, avec une relative certitude, que la version IV date de la fin du mois de février 1948, soit au temps de la conférence « Inconscient et peinture ».

Depuis longtemps, dans le groupe, on se proposait de produire un texte collectif qui accompagnerait une exposition. Il est significatif que dans sa lettre du 6 janvier à Leduc, Borduas ait fait mention de ce projet, alors que dans la lettre du 21 du même mois on trouve la succincte mention : « Catalogue sans programme ». Le projet a-t-il été abandonné ? Claude Gauvreau[16] explique que, sous l'influence insistante de Riopelle, on a voulu conférer encore plus d'importance au manifeste en faisant de la publication une action autonome. Nul doute que la publication de *Rupture inaugurale*[17], en juillet 1947, à Paris, ait eu aux yeux de certains d'entre eux une valeur exemplaire. Par ailleurs, on imagine mal qu'un texte de la longueur et de la teneur de *Refus global* ait été produit uniquement pour accompagner une exposition, surtout si on le compare au court texte de la « Proclamation des rebelles »[18].

---

15. Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière,* p. 83.

16. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste », *la Barre du jour,* nº spécial 17-20, *les Automatistes,* janvier-août 1969, p. 71.

17. *RUPTURE INAUGURALE. Déclaration adoptée le 21 juin 1947 par le groupe en France pour définir son attitude préjudicielle à l'égard de toute politique partisane.* Ce manifeste paraît le 4 juillet 1947, soit trois jours avant l'ouverture de la VIe « Exposition internationale du surréalisme » et ne doit pas être confondu avec le catalogue de l'exposition. Parmi les 50 signataires, on trouve les noms d'André Breton, Pierre Mabille, Henri Pastoureau et Jean-Paul Riopelle. Ce manifeste ne semble pas avoir été réédité.

18. « Proclamation des rebelles », *la Barre du jour,* nº 17-20, 1969, p. 106-107.

On peut donc établir ainsi la chronologie de la rédaction de *Refus global* :

- Novembre–décembre 1947 :
  Retour de Paris de Riopelle.
  Nombreuses discussions à l'occasion des expositions de novembre et décembre.
  Projet d'une exposition de groupe accompagnée d'un manifeste collectif.
  La Transformation continuelle soumise par Borduas au groupe et refusée.
- 22 novembre 1947–3 janvier 1948 :
  Débat sur l'art, dans *Combat*, entre Gilles Hénault et Pierre Gélinas.
- 6 et 13 décembre 1947 :
  Article de Claude Gauvreau où l'automatisme est défini sans référence au « surrationnel » (« L'automatisme ne vient pas de chez Hadès », *Notre Temps*, 6 décembre 1947, p. 3 et 13 décembre, p. 6).
- Période des Fêtes, 1947-1948 :
  Vacances et maladie de Borduas à Saint-Hilaire ; il est alité. Début de la rédaction du manifeste.
- Janvier 1948 :
  Deux lettres de Borduas à Leduc témoignent du progrès de la rédaction.
  Fin janvier, la version I est complétée ; la décision d'une publication autonome est arrêtée.
- Début février 1948 :
  Préparation de la première dactylographie du texte (versions II et III).
  Réception par Lyman d'une copie du manifeste.
  Ruptures de Borduas avec Lyman et la *Contemporary Arts Society*.
- 17 février 1948 :
  Article de Pierre Gauvreau où l'automatisme est défini par référence au surrationnel (« Arbre généalogique de l'automatisme contemporain », *le Quartier latin*, 17 février 1948, p. 3).
- Seconde moitié de février 1948 :
  Seconde dactylographie du manifeste par Borduas.
  Réception d'une copie (version IV) par Leduc à Paris (début de mars).
- Printemps 1948 :
  Retouches partielles apportées à cette deuxième dactylographie (versions V et VI).
  Préparation de l'édition (versions VII et VIII) par le groupe.

L'affaire du titre

En 1952, à l'occasion d'une exposition à Ottawa, Borduas accorda une entrevue à Jean-Luc Pépin, alors journaliste au *Droit*. Ce dernier rapporte cette phrase tout à fait étonnante de Borduas :

> On a faussé le sens de ce refus global ; il [ne] s'agit que d'un refus de la facilité, du conformisme. Il n'y a d'ailleurs jamais eu de refus global – le titre n'est pas de moi –, il aurait fallu dire acceptation globale, de la vie, de ses richesses[19].

Claude Gauvreau lui-même, le témoin-historien peut-être le plus fidèle de ces années, a exprimé sa perplexité : « Bientôt il [Borduas] nous arriva avec ce texte et nous dit : « Je vous ai fait cadeau d'un beau titre : *Refus global* ». Gauvreau précise ainsi, en note :

> Par cette phrase, qui fut prononcée textuellement, j'ai toujours été sous l'impression que le titre du manifeste était de Borduas lui-même... jusqu'à ces derniers mois où la révélation d'une interview du peintre de Saint-Hilaire, que je ne connaissais pas et dans laquelle il révèle n'en être pas l'auteur, m'a causé une perplexité totale. J'ignore totalement quelle peut être la personne qui a suggéré à Borduas son titre. Était-ce madame Borduas ? Robert Élie ? Riopelle ?[20]

Nous ne possédons aucun autre document qui puisse éclairer sur ce sujet. La seule explication qui puisse être présentée pour lever cette énigme touche à une façon qu'avait Borduas de titrer ses œuvres. Aussi longtemps que ses tableaux restaient dans l'atelier, Borduas ne les identifiait que par le chiffre de l'année suivi d'un numéro. Lors des expositions, c'est collectivement que les titres étaient attribués aux toiles. On raconte ainsi que plusieurs tableaux ont été « baptisés » par Claude Gauvreau. Titrer devenait pour Borduas un acte de reconnaissance publique. Pourquoi en aurait-il été autrement de ses écrits ? *La Transformation continuelle*, qui n'a pas été acceptée par le groupe et n'a donc pas été « reconnue », n'a jamais reçu de titre. Ce n'est qu'à la toute fin qu'*En regard du surréalisme actuel* a reçu son titre. *Commentaires sur des mots courants* n'a reçu son titre qu'à la quatrième version, et encore n'est-ce là qu'un titre simplement descriptif. De toutes façons, le titre retenu pour le manifeste figure dans le texte : « Au refus global nous opposons la responsabilité entière »[21]. Mais cette formule est paradoxale et on comprend l'hésitation à opter pour un seul des deux termes.

Deux remarques s'imposent ici. D'abord, on comprendrait mal qu'un manifeste puisse s'afficher par une expression positive ; ce serait aller à

---

19. Jean-Luc Pépin, « Borduas parmi nous », *le Droit*, 18 octobre 1952, p. 2.

20. Claude Gauvreau, *loc. cit.*, voir *supra*, n. 16.

21. Voir p. 342. Dans le débat du journal *Combat*, Pierre Gélinas reproche à Gilles Hénault de ne pas croire « qu'on puisse avoir aujourd'hui des perspectives qui dépassent un art 'fermé' de refus et de négation » (« Contribution à une discussion sur l'art », 29 novembre 1947, p. 2). La citation mise par Gélinas entre guillemets est tirée d'une critique antérieure de Hénault (« Opinions... Au sujet d'une exposition de P. Gauvreau », 22 novembre 1947, p. 2).

l'encontre même du genre. Ensuite, le titre de *Rupture inaugurale* a fort probablement joué un rôle de référence, tant les similarités phonique et sémantique sont évidentes. Dans ce cas, Claude Gauvreau aurait eu tout à fait raison d'imaginer que le titre ait pu être suggéré par Riopelle, celui-là même qui avait tant insisté pour afficher le manifeste parisien comme modèle.

Un manifeste original

Deux lettres de Borduas seront d'une grande utilité pour mieux saisir certains termes de *Refus global* qui suscitent encore quelques difficultés.

Au printemps de 1948, Borduas reçoit de son ami Robert Élie, qui avait décliné l'invitation à signer *Refus global*, une copie du manuscrit de son article en réponse au manifeste : « Au delà du refus »[22]. Borduas, ulcéré par cet article, entreprend d'écrire une réponse[23] où il justifie quelques prises de position du groupe et précise certains termes. Cette lettre, titrée, ne fut jamais envoyée. Par ailleurs, Rolland Boulanger, journaliste, couvrait dans les journaux de l'époque les événements rattachés aux Automatistes et à l'affaire du manifeste[24]. En 1950, Borduas, fatigué des mésinterprétations de ses textes, lui écrit pour rectifier certains malentendus[25]. Nous verrons plus loin, dans les notes de *Refus global*, les inestimables précisions que ces lettres apportent au texte du manifeste.

Entre la rédaction de *la Transformation continuelle* et celle de *Refus global*, parmi les événements marquants, il faut évaluer les lectures qu'a faites Borduas autant que les pressions des jeunes en faveur d'un texte plus « tranchant », plus « spectaculaire ».

Dans la lettre du 21 janvier à Leduc, Borduas débute par un thème qui marquera la nouvelle orientation de la pensée : « D'ici nous avons le sentiment d'assister à la fin du monde européen [...] à la fin de la civilisation chrétienne. Les cent années de Mabille paraissent bien généreuses. » En ef-

22. Robert Élie, « Au delà du refus », *Revue dominicaine*, vol. 55, nº 2, juillet-août 1949, p. 5-18 et septembre 1949, p. 67-78. Réédité dans Robert Élie, *Œuvres*, p. 587-599.

23. « Après une nuit d'insomnie et de silence », lettre de Borduas, destinée (mais non envoyée) à Robert Élie (fonds privé, 3 f.).

24. Rolland Boulanger, « Dynamitage automatiste à la librairie Tranquille », *Montréal-Matin*, 9 août 1948, p. 5-7 ; « Jean-Paul Mousseau et les automatistes », *Notre Temps*, 20 novembre 1948, p. 4 ; « Modernes et officiels au 66e Salon », *Notre Temps*, 7 mai 1949, p. 4 ; « Borduas entre parenthèses », *Notre Temps*, 22 mai 1949, p. 4 ; « Dix années de peinture canadienne », *Notre Temps*, 26 novembre 1949, p. 10-28.

25. Lettre du 27 mars 1950, à Rolland Boulanger (*T.* 109).

fet, *Égrégores ou la Vie des civilisations* de Pierre Mabille a certainement exercé une influence déterminante sur les discussions du groupe bien avant l'année 1947. On n'a qu'à relire ce passage où Mabille cerne la problématique des rapports entre le sensible et l'intelligible, dialectique qui a constitué, pourrait-on dire, le noyau dur de la problématique des Automatistes :

> Pour ma part, je suis persuadé qu'il est loisible d'énoncer dès maintenant des prophéties quant à la terminaison de la civilisation chrétienne et à la naissance de la civilisation ultérieure. [...] La prévision facile dans l'abstrait, par le calcul et le raisonnement, n'est pas aidée par l'imagination. Celle-ci est toujours en retard quoi qu'on en pense communément ; elle travaille en effet d'après le contenu sensoriel accumulé en nous ; elle a les plus grandes difficultés à concevoir des formes neuves[26].

Pourtant il paraît que le texte du manifeste du groupe Cause, *Rupture inaugurale*, a exercé une influence moins globale sur le plan du contenu, mais plus immédiate sur la facture formelle de *Refus global* ; il est d'ailleurs assez cocasse que Mabille ait lui-même signé le manifeste de Cause.

Rupture inaugurale reprend de façon succincte ce thème, mais en l'intégrant dans l'histoire, soit dans la problématique de la succession au pouvoir des classes, des groupes d'intérêts : « Il est, à notre sens, à craindre que si la succession du Christianisme n'est pas assumée quand il disparaîtra comme religion, la révolution économico-politique du prolétariat ne puisse pas entraîner *ipso facto* l'écroulement de la civilisation chrétienne[27]. »

Rupture inaugurale inscrit aussi des thèmes qui étaient déjà centraux dans les écrits antérieurs de Borduas, à savoir « le besoin d'une nouvelle sensibilité collective[28] », la nécessité de « promouvoir un mythe nouveau propre à entraîner l'homme vers l'étape ultérieure de sa destination finale[29] » et enfin le thème de l'anarchie[30].

Refus global, malgré toutes ces similarités, conserve son originalité. Alors que *Rupture inaugurale* est structuré en synchronie autour d'une cause de détachement, voire de critique fondamentale à l'égard de l'adhésion des surréalistes au parti communiste, *Refus global* se fonde sur un paradigme historique, en diachronie. Mais les deux manifestes ont une autre divergence très significative : le texte de Borduas inscrit aux sources du surréalisme une opposition extrêmement nette entre raison et passion, alors que le texte de Breton inscrit comme point central la « résolution de ces conflits ». Qu'on en juge par cet extrait de *Rupture inaugurale* :

---

26. Pierre Mabille, *Égrégores*, p. 220.

27. André Breton, Henri Pastoureau *et al.*, *Rupture inaugurale*, p. 4.

28. *Ibid.*, p. 11

29. *Ibid.*, p. 13.

30. « Le surréalisme et ces différents mouvements qui s'étendent jusqu'à l'anarchie incluse » (*ibid.*, p. 10). Dans ce manifeste, la notion d'anarchie est définie par référence à la position politique de Trotsky.

> Sa confiance [le surréalisme] en la perfectibilité du sort de l'homme est, aujourd'hui comme hier, le correctif dont il adoucit le spectacle désolant du monde. Pour fonction qu'elle soit de facteurs économiques, il tient cette perfectibilité pour liée plus intimement encore à la résolution des conflits qui barrent la route à toute liberté, tels ceux du rêve et de l'action, du merveilleux et du contingent, de l'imaginaire et du réel, de l'exprimable et de l'indicible, de la candeur et de l'ironie, du fortuit et du déterminé, de la réflexion et de l'impulsion, de la raison et de la passion, cas particuliers d'une antinomie plus large opposant, pour la plus grande détresse de l'homme, le désir à la nécessité[31].

Certes, *Refus global* posera lui aussi une conciliation possible entre le désir et les nécessités, ce sera même une des définitions de l'anarchie ; mais justement l'anarchie y est donnée comme terme ultime de l'Histoire, de la transformation de l'humanité.

En somme, *Rupture inaugurale* se présente doublement comme achronique alors que *Refus global*, malgré son aspect systématique, est fondamentalement inscrit dans la durée, dans la « transformation continuelle ». Quant à la conciliation ultime dont parle Borduas, elle était sans doute empruntée moins à *Rupture inaugurale* qu'à la vision prophétique des *Égrégores* de Pierre Mabille :

> [...] les hommes auront enfin réduit, et pour un long temps, les antinomies qui les tiennent écartelés. Ils auront retrouvé à la fin d'un immense chemin discursif leur place dans l'univers. La nécessité naturelle et la nécessité intérieure se trouvant réunies, aussi bien dans la science que dans la démarche sensible, le dualisme fondamental sera supprimé. [...] Il appartiendra à nos successeurs de vivre cette unité de la matière et de l'esprit, du monde et de l'homme... C'est dans ce passage qu'on peut parler de l'incarnation nécessaire, l'idée se faisant sensation vécue. L'incarnation aura un caractère collectif. [...] l'étude du déterminisme social [...] suggère [...] la nécessité d'une lutte très âpre, très douloureuse, pour que s'accomplisse le destin indispensable de la Révolte humaine permanente[32].

Le texte de Mabille avait, depuis plusieurs années, contribué largement à façonner la représentation du monde que les Automatistes s'étaient donnée[33]. D'ailleurs, cette projection quelque peu crépusculaire sous-tendait toute la rêverie poétique de *la Transformation continuelle*. Le fait que l'on retrouve cette vision prophétique au cœur du manifeste de Borduas vient témoigner d'une étonnante homogénéité dans sa démarche. Cet aspect cen-

---

31. *Rupture inaugurale*, p. 11. Cette position de résolution des conflits reprend le thème sur lequel s'ouvre le second manifeste du surréalisme d'André Breton.

32. Pierre Mabille, *Égrégores*, p. 234-235.

33. Par exemple, dans la lettre du 21 janvier 1948 Borduas écrit à Leduc « Les cent années de Mabille paraissent bien généreuses » (*T.* 141, dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. 243). Autre exemple : le groupe a emprunté à Mabille et adopté le terme d'« égrégore », renvoyant à un « groupe humain doté d'une personnalité différente de celle des individus qui le forment » (*Égrégores*, p. 66).

tral du manifeste témoigne, en fait, de la marque de la forte personnalité de Borduas.

Le 6 janvier, Borduas écrit à Leduc : « Par vous la lutte se précise ici. Exigez des comptes. [...] La marche en avant se poursuivra à une hauteur accrue[34] ». Et effectivement, ce tournant des années 1947-1948 est marqué par les prises de positions, les affrontements et les ruptures. Les événements recensés dans la chronologie en témoignent éloquemment. Or cette même transformation marque la facture même de l'écriture. La manifestation la plus évidente en est le passage de *la Transformation continuelle* au *Refus global.*

Ainsi, par rapport aux écrits précédents de Borduas, *Refus global* réaménage la thématique dans le sens d'une précision de l'objet : les propos antérieurs sur la place de l'homme dans l'univers, sur la liaison fondamentale de la passion à la matière seront remplacés par des propos empruntés à la philosophie de l'histoire : pourrissement et mort des civilisations, guerres destructrices... Simultanément, le vocabulaire se précisera, s'épurera : des expressions plus ouvertes, plus polysémiques, ou même le thème central de la connaissance sensible, disparaîtront pour accentuer l'opposition raison / passion.

Si l'on se réfère à une problématique plus moderne, on dira que la pensée et, corrélativement, le vocabulaire, se digitalisent, c'est-à-dire qu'ils entrent dans une systématique plus nette, mais fermée où la règle de l'opposition l'emporte sur les simples relations de différences[35].

Refus global traite un nombre restreint de thèmes sur le mode négatif, un peu à la façon d'une plaque de lithographie. Ainsi, alors que *la Transformation continuelle* exprimait directement l'espoir en un avenir meilleur (« Demain nous espérons être un peu plus forts, un peu plus lucides, un peu plus humains, un peu moins misérables[36] »), *Refus global* inscrit une formulation sur le mode de la double négation, soit la dénonciation de la « peur des écluses grandes ouvertes sur la foi en l'homme – en la société future[37] » et celle de « l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé[38] ».

---

34. Lettre du 6 janvier 1948 à Fernand Leduc, dans *Vers les îles de lumière*, p. 240-241.

35. Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin et Don Daniel Jackson, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1979, 286 p. Les auteurs proposent la loi suivante qui s'applique ici à merveille : un gain de syntaxe, de logique, se fait toujours au prix d'une perte au niveau du sémantique.

36. Voir p. 275.

37. Voir p. 333.

38. Voir p. 344.

Cette attitude de dénonciation et de rupture reste malgré tout étrangère au pédagogue et peintre que nous connaissons bien par ailleurs[39]. On comprend alors cette étonnante phrase : « Nous préférons être cyniques spontanément, sans malice[40] ». Et effectivement, le cynisme signale toujours une attitude de distanciation, mais dans des conditions où l'émotivité est portée à son comble. C'est apparemment le prix à payer pour assumer une critique aussi fondamentale.

Si cette tonalité affective paraît dominante dans le manifeste, et c'est la loi obligée du genre, *Refus global* se résout, tout à la fin, sur un déplacement d'importance : dans les deux derniers paragraphes, se réinscrivent la passion dans l'engagement, la chaleur de la confiance en l'avenir, jusqu'à l'utopie ultime de l'« anarchie resplendissante ».

Les ruptures sont nécessaires pour atteindre cet idéal. Cette thématique, que l'on peut lire au niveau du contenu, le texte la réalise au niveau du signifiant : la « poursuite illimitée » d'un mieux-être, qui vient clore le manifeste, renoue fondamentalement avec la « transformation continuelle ». *Refus global* aura été un moment douloureux mais une nécessité historique.

J.F.

Inventaire des états du texte

I : Manuscrit autographe. Sans titre, non signé, non daté. Quinze feuillets, numérotés de 1 à 16 ; le 2e feuillet manque (*T.* 257-I-A).

II : Dactylographie. Sans titre, non signée, non datée. Onze feuillets numérotés. Retouches de la main de Borduas (*T.* 257-I-B).

III : Double au carbone de la dactylographie II. Sans titre, non signé, non daté. Onze feuillets numérotés. Certaines retouches ne sont pas de la main de Borduas (lecteur inconnu). Les quelques retouches de la main de Borduas diffèrent parfois de celles qui apparaissent sur la dactylographie originale (version II). (T. 257-I-C.)

IV : Double au carbone de la dactylographie de la version V. Sans titre, non signé, non daté. Onze feuillets numérotés. Quelques retouches de la main de Borduas : corrections grammaticales et corrections de fautes de frappe. Copie envoyée à Fernand Leduc à Paris. À cause d'une erreur de manipulation, le 11e feuillet appartient non à la copie, mais à la dactylographie (version V) (fonds privé).

39. De fait, les dernières pages de *Projections libérantes* reprennent la thématique de *Refus global*, mais dans une modalité discursive qui n'a rien de pamphlétaire : là, l'énonciation se fait simple, ferme et sobre.

40. Voir p. 347.

V : Dactylographie. Sans titre, non signée, non datée. Onze feuillets numérotés. Corrections autographes (ratures, ajouts) à l'encre bleue (fonds privé).

VI : Double au carbone de la dactylographie (version V). Sans titre, non signé, non daté ; onze feuillets numérotés. Corrections autographes (ratures, ajouts) à l'encre noire et au crayon de plomb. Une page annexée accompagne cette copie : des dessins d'enfants (vraisemblablement de Janine) représentant une fillette dans un paysage de fleurs, avec une inscription manuscrite au bas : « La Petite Valse » (*T.* 257 –I-D).

VII : *Refus global* ; copie provisoire (maquette), dactylographie de Pierre Gauvreau. Quinze feuillets numérotés. Cette version comprend le nom de Borduas et les noms des quinze signataires. Chaque page, à mesure qu'elle était redactylographiée sur le stencil final (version VIII) a été barrée d'un grand « X » couvrant toute la page (fonds privé).

VIII : *Refus global*, Saint-Hilaire, éd. Mithra-Mythe, 1948 ; édition originale tirée à 400 exemplaires ; dactylographie, par Pierre Gauvreau, faite sur stencil Gestetner ; quinze feuillets numérotés constituant le premier fascicule du recueil *Refus global*. Cette version porte les signatures dactylographiées de Borduas et des quinze autres signataires. Texte de base.

Refus global 12

70 Au refus global, nous opposons la responsabilité entière

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

72 Les actes passionnels nous fuient en raison de leur propre égocentrisme.

73 Nous prenons délibérément l'entière responsabilité de demain. Si l'effort rationnel retourné en arrière il lui revient de dégager le présent des limbes du passé.

74 Nous faisons joyeusement spontanément, impérissablement nécessairement le futur.

75 Le passé doit être accepté avec la naissance, il ne saurait être sacré. Nous sommes toujours quitte envers lui.

76 Il est nuisible et malsain de considérer les hommes et les œuvres de l'histoire dans l'angle amplificateur de la renommée qui leur prête des qualités inaccessibles à l'homme présent. Certes ces qualités sont loin d'atteindre aux habiletés singulières des génies, mais elles le font authentiquement 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. Définitivement de tout homme, de tout temps.

77 Fini l'enracinement nuisible du présent et du futur à coup redoublé du passé

78 Il suffit de dégager d'hier les nécessités d'aujourd'hui

Folio manuscrit du manifeste *Refus global* (version I) ; voir *infra*, p. 343.

Refus Global

[1]Rejetons de modestes familles canadiennes-françaises, ouvrières ou petites bourgeoises, de l'arrivée au pays à nos jours[1] restées françaises et catholiques par résistance au vainqueur[2], par attachement arbitraire[3] au passé, par plaisir et orgueil sentimental[4] et autres nécessités[5].

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[6]. 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[7]. Tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée

VARIANTES I : manuscrit, 15 f. (*T.* 257-I-A) ; II : dactylographie, 11 f. (*T.* 257-I-B) ; III : dactylographie, 11 f. (*T.* 257-I-C) ; IV : dactylographie, 11 f. (fonds privé) ; V : dactylographie, 11 f. (fonds privé) ; VI : dactylographie, 11 f. (*T.* 257-I-D) ; VII : Maquette provisoire, 15 f. (fonds privé) ; VIII : *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948, (exemplaire nº 396), 15 f., texte de base.

2 I *RA* de *modestes* familles I-VI canadiennes, ouvrières 3 VIII arrivée *du* pays 4 V,VI jours, restées I-VI françaises *d'expression* et III,IV vainqueur, attachement V,VI *A* vainqueur ; *par* attachement I,II *A* vainqueur, *par* attachement 5 I *A* passé, *par* plaisir II-VI passé par 6 I *R* et *par* nécessités III,IV et *nécessité*. // Colonie I,II,V,VI *A* et *autres* nécessités 8 I-VI vaincus. *Là* une III,IV abandonnée, *l'*élite 9 I,II,V,VI fort. [V *Elle S elle*] ne I-VI ne *cessera* plus 13 I-VI l'évolution de

1. Allusion à la colonisation de la Nouvelle-France au XVII[e] siècle.

2. Borduas situe la Conquête, selon la tradition au Québec, en 1760, date de la capitulation de Montréal. La cession de la Nouvelle-France à l'Angleterre ne sera sanctionnée qu'en 1763, par le traité de Paris.

3. En ce sens que cette résistance se serait faite contre toute logique, contre toute nécessité historique.

4. Ce terme qualifie une attitude d'attachement exclusif à des valeurs du passé. Ailleurs, il renvoie à des valeurs artistiques (voir p. 293 et 347, n. 86), toujours avec la même connotation péjorative.

5. Ordre nécessaire dans le développement ou la transformation, tant de l'individu (p. 293) que de la collectivité (p. 341).

6. En 1760 une partie de l'élite aristocratique, militaire et bourgeoise de la Nouvelle-France retourne en Europe ; l'autre partie, selon Borduas, aurait pactisé avec les Anglais, comme en témoignent les arrangements de 1774 et 1840.

7. Après la Conquête et l'obtention de la liberté de religion (*Acte de Québec*, 1774), le haut clergé et les seigneurs ont retrouvé leur liberté (Denis Vaugeois et Jacques Lacoursière, *Canada–Québec, synthèse historique*, éd. corrigée et mise à

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[8].

Petit peuple issu d'une colonie janséniste[9], isolé, vaincu, sans défense contre l'invasion de toutes les congrégations de France et de Navarre[10], 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. Héritières de l'autorité papale, mécanique, sans réplique, grands maîtres

14 I de *danger et de risques*, éduqué 17 I colonie janséniste [*R* <illisible> *A isolée*], *vaincue*, sans *défenses* contre II-V janséniste *isolée, vaincue*, sans *défenses* contre VI *l'*janséniste *isolée, vaincue*, sans *défenses* contre 19 I-VI Navarre en

jour, Montréal, Éd. du Renouveau pédagogique, 1978, p. 222) et récupéré un pouvoir de type aristocratique. C'est, selon Fernand Ouellet, « une époque où le gouvernement éprouve le besoin d'avoir bien en mains les élites et, par l'entremise du clergé et des seigneurs, les habitants » (*Éléments d'histoire sociale du Bas-Canada*, Montréal, Hurtubise/HMH, « Cahiers du Québec », nº 5, p. 99).

8. Lire : « lorsqu'on ne peut imposer l'ignorance complète », c'est-à-dire interdire au peuple l'accès au savoir. Les grands événements des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, tels les révolutions républicaines, sont ou bien absents de l'enseignement et de la pastorale ou bien présentés par l'institution dans une perspective monarchiste.

9. La culture de la Nouvelle-France n'avait pas été sans subir l'effet des mouvements de Réforme et de Contre-réforme en France, d'où l'allusion au jansénisme dans ce contexte. Depuis l'époque victorienne, le terme « jansénisme » est souvent confondu avec celui de « puritanisme », comme cela semble ici le cas.

10. Plusieurs communautés religieuses européennes se sont implantées au Québec à compter de 1841. Il n'y a pas eu d'implantation de communautés entre 1760 et cette date (voir Denis Vaugeois et Jacques Lacoursière, *Canada–Québec*, *op. cit.*, p. 209-210). Commentant le mandement du 12 mars 1839 de Mgr Lartigue, visant à « multiplier les Écoles Chrétiennes », Fernand Ouellet écrit : « Ces déclarations de l'évêque de Montréal indiquent toute l'importance qu'il faut accorder à l'échec de la rébellion de 1837-38 dans l'évolution du système scolaire. La révolte des laïcs contre les clercs vient de subir une sérieuse défaite. [...] Le jour où le clergé sera suffisamment fort, il est certain que l'État devra abdiquer plus ou moins ses responsabilités » (*Éléments d'histoire sociale du Bas-Canada*, *op. cit*, p. 274). Même jugement dans *l'Histoire du Québec contemporain* de Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert : « L'Église obtient [à compter de 1840] la pleine reconnaissance juridique et l'anticléricalisme d'une partie des dirigeants canadiens-français ne survit pas à l'échec de 1837-1838. Commence alors ce qu'on a appelé la réaction catholique. Cette réaction est caractérisée par la reprise en main et l'encadrement des fidèles par un clergé désormais plus nombreux. Elle s'appuie sur la fondation de nombreuses organisations, la venue de communautés [...]. À partir de cette époque, le clergé bénéficie d'un renouveau de prestige et de pouvoir au sein de la société » (Saint-Laurent, Boréal-Express, 1979, p. 232-233).

des méthodes obscurantistes, nos maisons d'enseignement ont dès lors les moyens d'organiser en mono[2]pole le règne de la mémoire exploiteuse[11], de la raison immobile, de l'intention néfaste[12].

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 sémillant 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[13], 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 partisanes. Le clergé contre tout espoir commet des imprudences[14].

Des révoltes suivent, quelques exécutions capitales[15] succèdent. Passionnément les premières ruptures s'opèrent entre le clergé et quelques fidèles.

---

23 I-VIII obscurantistes nos 24 II-VI d'organiser *l'exploitation* en monopole du règne 29 II-VI cœur *d'argent* mais 30 II,III *V* simiesque. *Envoûté,* par *S* II simiesque ; *envoûtée* par 31 II,III *V* d'Europe. *Dédaigneux* des 34 II,III *R* guerres *authentiques* extérieures 35 II,III spirituel. Des 39 II,III *R* Des *révoltés* révoltes II,V,VI suivent, [*R quelques A des*] exécutions II-VI succèdent, *passionnément* les 41 III,IV et *un petit nombre de* fidèles II,V,VI et [*R un petit nombre de A quelques*] fidèles II-VI fidèles. Lentement

---

11. « Mémoire » prend les connotations de renfermement sur le passé (voir p. 303). « Exploiteuse » renvoie à une absence totale d'esprit d'innovation, de découverte (voir p. 275).

12. L'intention est condamnée parce qu'elle implique la prédominance de la raison sur la passion, conformément au postulat de base du surréalisme concernant l'acte non préconçu (voir p. 359).

13. Si l'on s'en tient à une vision diachronique de cette partie du manifeste, il faut lire ici une allusion aux révolutions américaine et française.

14. Semble faire surtout allusion à l'alliance d'une partie du bas-clergé aux Patriotes.

15. La Rébellion de 1837-1838, suivie de l'exécution de quelques Patriotes.

Lentement la brèche s'élargit, se rétrécit[16], 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 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) [3] adoptent une conduite scandaleuse (il-faut-bien-n'est-ce-pas-payer-ces-longues-années-d'études !).

Des œuvres révolutionnaires[17], 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'infiltre partout. Les lectures défendues[18] se répandent. Elle apportent un peu de baume et d'espoir.

---

45 I et l'espace 46 I-VI mobile *aussi* pour I-VI timorées il 50 I-VI exemple, adoptent 53 I-VI révolutionnaires quand 54 I-VI main paraissent 58 VIII réveil. L'inviable <Nous retenons la leçon de I-VII.>

---

16. Allusion à la liquidation du mouvement des Patriotes, à la disparition de l'Institut canadien (fondé en 1844, frappé d'interdit en 1869) et à celle des Rouges et de leur journal, *l'Avenir* (fondé en 1847).

17. Marcel Trudel intitule « Une vaste inondation voltairienne (1760-1830) » la période des débuts du régime anglais qui voit s'établir en Bas-Canada des Français en provenance des États-Unis, notamment Pierre du Calvet, Valentin Jautard et Fleury Mesplet, sans oublier Volney venu en 1793 au nom du Comité de salut public de la toute nouvelle République française (*l'Influence de Voltaire au Canada*, Montréal, Fides, 1945, t. I, p. 43-45). Sur les idées du XVIII[e] siècle telles que véhiculées par la *Gazette littéraire*, fondée à Montréal en 1778, voir les chapitres intitulés « L'idéal voltairien » et « Fidélité à Voltaire » dans l'ouvrage de Jean-Paul de Lagrave, *Fleury Mesplet (1734-1794) : diffuseur des Lumières au Québec*, Montréal, Patenaude, 1985, p. 127-160 et 233-245.

18. Au temps où *Refus global* est publié, il n'existe pas de censure officielle au Québec (la publication du manifeste le démontre) mais il s'exerce un contrôle indirect sur les publications et sur la circulation des livres étrangers : la mise à pied de Borduas au moment de la parution du manifeste de même que l'application de la « loi du cadenas » au journal *Combat* en sont la preuve. Par ailleurs, l'application des règles de l'*Index* est rigoureuse dans les maisons d'enseignement, et ce jusqu'au milieu des années cinquante.

Des consciences s'éclairent au contact vivifiant des poètes maudits[19] : 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 de 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[20], 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[21].

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.

61 I-VI s'éclairent *plus nombreuses* au 62 I-VI maudits : *des* hommes I-VI qui sans être des monstres osent 63 I-VI malheureux étouffent 64 I-VI terreur *superstitieuse* d'être 65 I-VI vivants ; à l'exemple 66 II,III acceptent *le premier des devoirs, celui de* [*R répondre A résoudre*] *dans le présent* les inquiétudes I,IV,V,VI acceptent *le premier des devoirs celui de résoudre dans le présent* les inquiétudes VII acceptent *le premier* les I-VII présentes si 67 I-VI réponses *apportées* ont 72 VII tombée *de ces* oripeaux 73 VIII surchargés. La <Nous retenons la leçon I-VII. Cet alinéa a été supprimé pour fins de mise en page de l'édition Mithra-Mythe.> 74 II *AR* servage <illisible> fait I,II,V,VI servage [*R sans ouverture A sans espoir*] fait III,IV sans *ouverture* fait 75 III,IV de *longue* lutte I,II,V,VI de [*R longue A haute*] lutte

19. Borduas nommera plusieurs fois Rimbaud et Lautréamont.

20. Ce terme peut étonner ici, surtout juxtaposé à « trouble ». D'autant plus que dans les *Commentaires* (p. 312), il est associé aux valeurs purement rationnelles.

21. Dans « Au delà du refus » (*Revue dominicaine*, vol. 55, t. II, juillet-août 1949, p. 5-18 et septembre 1949, p. 67-78), Robert Élie opposera un rejet net à cette phrase. Borduas répondra : « 'Les frontières de nos rêves' sont les formes toujours accidentelles et limitées que l'état de notre expérience, indéfiniment reculable, nous permet d'attribuer à tout objet. Non, nos états émotifs capitaux qui eux sont par sensation infinis et éternels. La Réalité de l'objet restera insaisissable dans sa totalité, dans son essence, pour l'esprit de l'homme ; ce qui n'exempte pas l'intelligence de la nécessité de tendre constamment vers cette totalité, sous peine de se renier » (« Après une nuit d'insomnie et de silence », lettre à Robert Élie, non envoyée, s.l.n.d., 3 f., fonds privé).

Au diable le goupillon et la tuque[22] !

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[23].

[4]Le règne de la peur multiforme est terminé.

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

peur des préjugés – de l'opinion publique – des persécutions – de la réprobation générale

peur d'être seul sans Dieu[24] et la société qui isolent très infailliblement

peur de soi – de son frère – de la pauvreté

peur de l'ordre établi – de la ridicule justice

peur des relations neuves[25]

peur du surrationnel[26]

---

76 I-VI tuque. // Mille VII-VIII tuque ! Mille <Nous retenons la leçon de I-VI. Cet alinéa a été supprimé pour fins de mise en page de l'édition Mithra-Mythe. > 79 III,IV est la I,II,V,VI *A* est *devenu* la 82 VIII préjugés – *peur* de <Nous retenons la leçon de I-VII.> III-V persécutions de 84 I-IV peur <Chacun des fragments commençant par « peur » est suivi, soit d'un point, soit d'une virgule ; chacune des lignes suivantes débutant par « peur » en I présente *V Peur S peur.*> 85 I très [*R réellement A infailliblement*] / peur 86 I-VI soi, de I-VI frère, de 87 I-VI établi, de 89 II *AR* surrationnel, *l'inconnu* / peur

---

22. Symboles des traditions cléricale et nationaliste. Ce rapprochement des deux symboles implique que la sympathie de Borduas à l'égard des Patriotes n'est pas à lire en termes « nationalistes » au sens où ce mot est exploité par l'Union nationale au moment de la rédaction du manifeste.

23. Thème emprunté à Mabille : « il est loisible d'énoncer dès maintenant des prophéties quant à la terminaison de la civilisation chrétienne et à la naissance de la civilisation ultérieure » (*Égrégores*, éd. de 1977, p. 220). Dans *Rupture inaugurale* on lit : « l'écroulement de la civilisation chrétienne » (p. 7).

24. L'athéisme de Borduas est inscrit dans *le Retour* (voir p. 262).

25. Renvoie aux postulats fondamentaux du surréalisme. Borduas, dans *la Transformation continuelle* (p. 279), avait déjà défini le beau et le vrai comme des relations et non comme des substances. Voir également p. 308.

26. Dans « Après une nuit d'insomnie et de silence » (*op. cit.*), Borduas écrit : « Insensé, surrationnel : insensé ce qui est en dessous de la raison, exemple : croire à Dieu et ne pas croire en l'homme de qui nous tenons notre connaissance de Dieu ! Surrationnel, croire suffisamment en l'homme pour en venir à croire en Dieu, comme aux époques où l'inexpérience humaine permettait ces vanités, ces orgueils salutaires. »

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[27]

peur bleue – peur rouge – peur blanche[28] : 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 indifférent à la douleur des partis pris de gaieté feinte, des réflexes psychologiques des plus cruelles extravagances : maillot de cellophane du poignant désespoir présent (comment ne pas crier à la lecture de la nouvelle de cette horrible [5]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[29] ; ne pas avoir froid aux os à la description des cachots espagnols[30], des représailles injusti-

92 I-VI l'homme, en 94 II,III *R* amour *triomphant* transformant 95 I-VI bleue, peur rouge, peur blanche, maillons 99 VII,VIII rester *indifférents* à <Nous retenons la leçon de I-VI.> II *AR* indifférent *à la cruauté de la science* à 100 III *A* feinte, *à la cruauté de la science* des IV,V feinte, *à la cruauté de la science*, des VI *R* feinte, *à la cruauté de la science*, des 101 I-VI extravagances. *Maillot* de VII extravagances ; maillot I cellophane [*R de l'immense A du poignant*] désespoir 104 I captifs [*R sur A à*] la 105 I-VI élégante. *Ne* pas 106 I-VI concentration, ne

27. L'amour est un des actes passionnels conduisant à la transformation continuelle.

28. Cette série de trois couleurs, qui n'a rien d'inattendu chez un peintre et joue ironiquement sur les mots (comme dans : « une peur bleue »), produit également l'effet de sens d'un *etc.* On retrouvera à quelques occasions dans le manifeste ce type de jeu sur le signifiant.

29. Au moment de la rédaction, les séquelles de la guerre font encore la manchette des journaux : procès des criminels de guerre, exil des collaborateurs, etc.

30. « La guerre d'Espagne constitue l'événement sensationnel qui servira de test pour apprécier les composantes diverses de la réalité collective d'aujourd'hui et de demain » (Pierre Mabille, *Égrégores*, p. 229).

fiables, 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[32] 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[33].

Depuis des siècles les splendides révolutions aux seins regorgeant de sève[34] sont écrasées à mort après un court moment d'espoir délirant, dans le glissement à peine interrompu de l'irrémédiable descente :

les révolutions françaises

la révolution russe

la révolution espagnole

---

108 froid) <Les lignes 108-109 (*Comment* [...] *science.*) n'apparaissent pas en III-IV.> I,V *A* froid) – *Comment rester indifférent à la glaciale lucidité de la science. //* À II,VI *A* froid) – *Comment rester indifférent à la [R glaciale A cruelle] lucidité de la science. //* À 110 I,V,VI *R* l'angoisse *toute-puissante,* succède 111 I-VI nausée. Nous 113 I-VI efforts, la 114 VIII de espoirs <Nous retenons la leçon de I-VII.> 115 I-VI les *plus* généreux 116 I-VI social. *// Rejetés* violemment 121 III,IV sont *écrasés* à 122 I-VI délirant dans 123 I-VI descente. */ Les* révolutions françaises... */ La* révolution russe... */ La* révolution espagnole avortée

31. Dans les textes antérieurs, la démarche scientifique était placée sur un même plan et dans la même logique que l'activité poétique (voir p. 282).

32. Ce terme d'« espoir » renvoie tant aux attentes de la collectivité (voir *infra*) qu'à l'attitude de patience confiante que manifestait Borduas au début de *la Transformation continuelle* (p. 275).

33. Ces quatre termes (utilisation, gauchissement, intégration, assimilation) renvoient, en fait, à un même phénomène maintes fois décrit chez Borduas : l'arrêt dans le processus de la transformation des objets, l'interdiction de la passion.

34. Allusion à la toile de Delacroix : *La Liberté guidant le peuple* (1831).

avortée[35] 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.

[6]Ne pas avoir la nausée devant les récompenses accordées aux grossières cruautés, aux menteurs, aux faussaires, aux fabricants d'objets mort-nés[36], aux affineurs, aux intéressés à plat, aux calculateurs, aux faux guides de l'humanité, aux empoisonneurs des sources vives[37].

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

Devant les désastres de nos amours[38]...

En face de la constante préférence accordée aux chères illusions[39] contre les mystères objectifs.

Où est le secret de cette efficacité de malheur imposée à l'homme et par l'homme seul[40], sinon dans notre acharnement à défendre la civilisation qui préside aux destinées des nations dominantes.

127 I-VI internationale malgré 129 I-VI encore la 140 I-VII imposée *aux hommes par l'homme* et 143 I-VI dominantes *de notre époque* ? // Les

35. Mabille interprète les grandes révolutions comme des étapes dans l'effondrement de la civilisation chrétienne et la préparation d'un ordre nouveau. En ce sens, l'avortement de ces révolutions prend une signification positive (voir p. 308).

36. Un objet créé qui n'entraîne pas de conséquence passionnelle. Borduas a détruit certains tableaux qui lui semblaient mort-nés.

37. Encore ici, Borduas s'amuse à dérouler tout un ensemble de termes à peu près équivalents sur le plan d'une axiologie des valeurs négatives. Le même procédé est maintes fois repris (voir p. 284).

38. Un peu à la façon des révolutions, les expériences amoureuses avortées constituent des actes passionnels ouvrant la voie de l'avenir : c'est le thème central du *Surréalisme et nous.*

39. « Illusions » renvoie aux apparences ou, pour reprendre les termes de Borduas, au sujet d'emprunt par opposition au sujet réel qui, lui, est de l'ordre du signifiant (voir p. 313). « Mystères objectifs » renvoie d'abord à la matière (voir p. 261).

40. Inscription de la pensée immanente de Borduas : l'insistance porte sur l'exclusion de Dieu ou de tout appel au destin, ce qui ne va pas sans contradiction (voir p. 263).

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 sœurettes.

Supprimez les formes[41] 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 [7]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.



145 I-VI l'Espagne, héritières 146 I-VI évangile. La 148 I-VI fait. *Des* fois 149 VIII les *forces* précises <Nous retenons la leçon de I-VII.> 151 I-VI d'accord. // Donnez I-VII suprématie, le complet 152 I-VII qui vous I-VII aurez *exactement* les 153 II,III *A* fonciers *sinon* avec I-VII sinon les II,V,VI *R* sinon *avec* les 154 I-VI détails. Toutes 159 I-V cadavérique *crèvera* les yeux encore *aveugles.* // La [VI *S Sa*] *pourriture* commencée 162 I-VI exploitation maintenue 163 I prix *même* des I-VI vie se 164 I-III,V,VI *R* victimes *et* dociles IV victimes *et* dociles I,II,V,VI *A* victimes – dociles III *A* victimes, dociles I,II,V,VI *A* esclaves – d'autant 165 I,II,V,VI plus *acharnées* à la défendre qu'*elles* étaient

41. « Forces », dans l'édition Mithra-Mythe : faute de frappe, vraisemblablement, puisque le mot « formes » se retrouve dans les sept autres versions.

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 siècle[42].

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[43].

L'exploitation rationnelle s'étend lentement à toutes les activités sociales : un rendement ma[8]ximum est exigé.

La foi[44] 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[45] succèdent aux spéculations métaphysiques devenues vaines.

---

168 I,VI peuples ; toutes 171 I-VI sommets *de la gloire* du I *A* XIII^e *siècle. //* Au II-VI XIII^e *siècle. Les* limites I,II,V,VI *A* XIII^e siècle. *// Au XIII^e siècle,* les 173 I-VII morale *dans les* relations VII atteintes, *l'intention* cède 176 I *RA* par *l'exploitation* intéressée II-VI par *l'exploitation* intéressée 177 I-IV immobilisés. *// Par* l'étude V,VI *l'* immobilisés. *// Par* l'étude 181 I-VI sociales ; un I-VI maximum *immédiat* est 183 I-VI revanche, *son* ultime I-VI aussi les 185 I-VI lieu les

42. « Je crois pouvoir proposer la date de 1555 comme marquant avec netteté la fin de l'apothéose chrétienne et la dislocation définitive de la communauté. Après la force de l'âge adulte, on arrive à la vieillesse [...].// Il suffit de dresser la liste des événements qui eurent lieu aux alentours de 1555 pour comprendre l'importance décisive de cette charnière historique » (Pierre Mabille, *Égrégores*, p. 189).

43. Le terme de spontanéité renvoie toujours, chez Borduas, à un mécanisme de transformation. Ici le sens est le même sauf que le processus de la transformation a été interrompu.

44. Le terme foi désigne une attitude passionnelle (voir p. 283).

45. Le couple binaire mathématique / métaphysique reprend, sur le thème de la connaissance, le schéma raison / passion.

L'esprit d'observation[46] succède à celui de transfiguration.

La méthode introduit les progrès imminents dans le limité[47]. La décadence se fait aimable et nécessaire : elle favo-
190 rise 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[48]. Nos instruments scientifiques nous donnent d'extraordinaires moyens d'investigation, de contrôle des trop petits,
195 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.

L'écartèlement entre les puissances psychiques[49] et les puissances raisonnantes est près du paroxysme.

200 Les progrès matériels, réservés aux classes possédantes, méthodiquement freinés[50], ont permis l'évolution politique avec l'aide des pouvoirs religieux (sans eux ensuite) mais sans renouveler les fondements de notre sensibilité[51], de notre subconscient[52], sans permettre la pleine évolution émotive de la

---

187 IV-VI de *la* transfiguration 189 I nécessaire ; elle III,IV nécessaire, elle II,V,VI *l'*nécessaire, elle *S* II,V,VI nécessaire ; elle 190 I-VII nos *puissantes et* souples I,II,V,VI vertigineux ; permet IV vertigineux, permet III *A* vertigineux. *Elle* permet 192 IV planète, *nos* instruments I-III,V,VI planète ; *nos* instruments 194 III *A* d'investigation *et* de contrôle des trop petits, *des* trop rapides, *des* trop vibrants, *des* trop lents ou *des* trop 196 I-VI monde mais 197 I-VI nous *n'avons plus rien à faire. //* L'écartèlement 200 I,II,IV-VI matériels réservés III *A* matériels, réservés III *A* possédantes, *et* méthodiquement 201 I-VI freinés *par elles,* ont I,II,V,VI *A* politique (avec [...] ensuite) mais 202 I-VI religieux, sans V,VI *l'* ensuite, mais *S* V,VI ensuite (mais

---

46. Le couple observation / transfiguration reprend, sur le mode de la perception, le schéma raison / passion.

47. La critique fondamentale que Borduas dirige contre le savoir rationnel, c'est qu'il est nécessairement limité, c'est-à-dire que le savoir abstrait ne peut conduire à aucune innovation. Voir la métaphore du capitaine en mer (p. 291).

48. Allusion aux bombes larguées sur Hiroshima et Nagasaki.

49. Cette phrase constitue l'un des quelques passages chez Borduas où le mode du sensible, du passionnel est explicitement associé à l'inconscient.

50. Voir la métaphore des freins à la fin de *la Transformation continuelle.*

51. Une des rares occurrences de ce terme dans *Refus global,* alors qu'il était central dans *la Transformation continuelle* (voir p. 263 et 275, n. 1).

52. Borduas écrit « subconscient » et non « inconscient ». C'est qu'il se réfère au monde du psychique, mais en dehors de toute référence à la psychanalyse freudienne. D'ailleurs, lorsqu'il nomme les grands poètes ou innovateurs

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.

[9] La régression fatale de la puissance morale[53] collective en puissance strictement individuelle[54] et sentimentale[55] a tissé la doublure de l'écran déjà prestigieux 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[56]. L'heure H du sacrifice[57] total nous frôle.

Déjà les rats européens[58] 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.

---

206 I-VI chrétienne. La 207 I,II,VI *A* foi *retrouvée en l'amour* périra I *A* la raison, *l'intention.* // La II la [*R raison, l'intention AR froide cruauté intentionnelle A2 raison, l'intention.* // La III *I'* la raison, *l'intention.* // La *S* III la raison : *l'intention.* // La IV-VI la raison, *l'intention.* // La 209 I-III,V,VI *A* La *fatale* régression IV régression *morale* fatale I,II,V,VI *A* régression *de la puissance* morale III *A* régression *de la* morale I-III,V,VI *R* morale *fatale* en VI *AR* morale *sociale* en I,II,V,VI *A* morale *collective* en 214 I-VI guerres *mondiales* furent 216 II,III *A* sacrifice *total* nous

---

de la nouvelle sensibilité (par exemple dans *la Transformation continuelle*, p. 283, et dans *Refus global*, p. 340), Borduas se réfère à Sade, à Lautréamont, mais, à la différence de Breton dans *Rupture inaugurale*, il ne nomme pas Freud.

53. Chez Borduas, ce terme désigne la nécessaire cohésion des activités humaines dans la société, voire l'homogénéité de l'univers (voir p. 291).

54. Il est étonnant qu'« individuel » soit ici associé au terme péjoratif « sentimental » alors que, à la p. 349, « individuel » fait partie de la définition du terme « anarchie ».

55. Renvoie à une fixation sur les valeurs du passé et, corrélativement, à une interdiction du processus de transformation.

56. Emprunté à Mabille. Les guerres marquent les étapes de l'évolution de l'humanité et, de ce point de vue, sont nécessaires (voir p. 308).

57. Le « sacrifice » (ici : la guerre) est à prendre au sens anthropologique : il s'agit en fait d'une activité passionnelle (voir p. 283, n. 20).

58. Allusion aux fascistes et nazis qui cherchèrent refuge en Amérique et à la complaisance que certains ex-collaborateurs ont trouvée au Québec. Mabille écrit : « Déjà l'exode vers le nouveau continent est significatif » (*Égrégores*, p. 232).

Ils seront culbutés sans merci.

Un nouvel espoir collectif[59] naîtra.

Déjà il exige l'ardeur des lucidités[60] exceptionnelles, l'union anonyme dans la foi retrouvée en l'avenir, en la collectivité future.

Le magique butin magiquement conquis à l'inconnu[61] attend à pied d'œuvre. Il fut rassemblé par tous les vrais poètes. Son pouvoir transformant[62] 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)[63].

Tous les objets du trésor[64] se révèlent inviolables par notre société. Ils demeurent l'incorruptible réserve sensible de de-

221 I-VI naîtra. Déjà 222 I,II,IV-VI exceptionnelles. *L'*union III exceptionnelles ; *l'*union 223 I-VI en *l'homme*, en la 227 III *A* mesure *d'abord* à 228 III *A* lui *et ensuite* à III *R* résistance *ensuite* aux 229 I-III librairie. Isidore 230 I-VI Ducasse depuis I-III depuis *près* d'un 231 I,V,VI actuel, reste II actuel [*RA reste trop viril pour les AR scandalise encore nos*] molles 233 I-VI trésor *restent inviolés dans la connaissance.* Ils

59. Le nouveau mythe collectif à naître, appelé à remplacer le christianisme : l'anarchie. « Il est l'heure de promouvoir un mythe nouveau propre à entraîner l'homme vers l'étape ultérieure de sa destination finale » (*Rupture inaugurale*, p. 14). Fernand Leduc termine « La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture » sur cette phrase : « C'est là, je crois, qu'il faut attendre la révélation d'un mythe, s'il doit bientôt venir » (*Vers les îles de lumière*, p. 46).

60. Peut être défini comme une conscience des nécessités historiques, ce qui peut impliquer une forme de cynisme.

61. Le processus de transformation continuelle, ou, suivant le terme peircien, de sémiose, est une avancée dans l'inconnu.

62. Une des rares occurrences de ce terme dans *Refus global*, alors qu'il est central dans les premiers textes de cette période.

63. La parenthèse est une reformulation de *la Transformation continuelle* (p. 283). Dans *Arcane 17* (paru en 1944), Breton écrit : « [...] dans les librairies de Québec, le dix-huitième siècle semble ne pas avoir eu lieu, Hugo est introuvable » (p. 9).

64. Chez Borduas, on trouve à plusieurs reprises (voir p. 349) la métaphore du trésor accumulé au cours des siècles, constituant une forme de « capi-

main. Ils furent [10]ordonnés spontanément hors et contre la civilisation. Ils attendent pour devenir actifs (sur le plan social) le dégagement des nécessités actuelles[65].

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[66]. 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[67] 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 utilisable pour de telles fins.

238 I là, notre I-VI simple. Rompre 241 I-VI psychiques et *intellectuelles.* Refus 242 I-VI vices, *les exploitations,* les 244 VII *A* due. (Refus d'un cantonnement [...] évitement.) Refus de I Refus *de maintenir [l' des S les] malentendus entre le public et nous,* refus d'un cantonnement II-VI Refus *de maintenir des malentendus entre le public et nous,* refus d'un cantonnement 246 I *A* taire – faites *de nous* ce II,III faites ce qu'il vous plaira de nous mais I *R* plaira *de nous* mais I vous *devrez* nous II,V,VI vous [*l' devez S devrez*] nous 247 I entendre. *Refus* de III,IV honneurs, le premier consenti, stigmates I,II,V,VI *A* honneurs (le premier consenti) : stigmates 248 I-VI l'inconscience de 249 VIII d'être *utilisables.* Refus <Nous retenons la leçon de I-VII.>

tal » – les grandes œuvres passionnelles de l'humanité – sur lequel repose la confiance en l'avenir. « Quelle que soit la doctrine qui doive succéder au christianisme, nous voyons en Sade et Freud les précurseurs assignés de son éthique » (*Rupture inaugurale,* p. 9).

65. « Nécessités actuelles » : état présent de la civilisation. Le « dégagement » renvoie donc, encore ici, à un processus de transformation.

66. Dans toutes les versions antérieures à l'édition Mithra-Mythe, on lisait : « intellectuelles » au lieu de « physiques ». Le terme « physiques » a peu de sens ici ; c'est la disparition du terme « intellectuelles » qui est significative.

67. Thème important chez Borduas : la nécessaire intégration de l'activité du créateur dans l'économie générale de la société, voire de la civilisation (voir p. 291). Il a constitué le point central du désaccord entre le groupe des Automatistes et le groupe des signataires de *Prisme d'yeux* (voir p. 288).

250 Refus de toute INTENTION[68], arme néfaste de la RAISON[69]. À bas toutes deux, au second rang !

PLACE À LA MAGIE[70] ! PLACE AUX MYSTERES OBJECTIFS[71] !

PLACE À L'AMOUR[72] !

---

250 I-VI toute *intention*, arme I-VI la *raison*. A 251 I-III rang ! Place <Les lignes 252-254 (*Place* [...] *nécessités !*) apparaissent en caractères minuscules en I.> 253 I-VI AMOUR ! *PLACE A LA CONNAISSANCE* ! / PLACE

---

68. Borduas écrira à Rolland Boulanger : « Refus de toute INTENTION, – L'intention est ici limitée à l'acte choisi pour son utilité immédiate – arme néfaste de la RAISON. – Qui seule choisit et ravale ainsi l'intelligence. – À bas toutes deux, – de leur trône usurpé – au second rang ! – au pied du trône » (lettre du 27 mars 1950, *T.* 109).

69. Dans *Refus global* le couple binaire raison/passion constitue le schéma de base auquel renvoient toutes les autres formulations binaires. Le mot « raison » englobe toutes les valeurs intentionnelles en opposition aux valeurs passionnelles. Dans les textes précédents, cette opposition est beaucoup moins nette : l'expression « savoir abstrait » entre en corrélation avec « connaissance sensible ».

Rupture inaugurale précisait le rôle subversif de la passion : « Cette passion dont le caractère ne saurait prêter à équivoque – passion subversive en effet, et non sacrificielle, faite pour le déchaînement de l'homme et non pour son hypocrite et infâme 'rachat' – ne s'est pas démentie un instant à travers les épreuves et garantit, mieux qu'un long propos, la part qu'assume le Surréalisme dans la révolution permanente des hommes et des choses dont il n'est pas séparable » (p. 13) .

Cette même opposition sera reprise, dans *Projections libérantes* (p. 428), avec le même binarisme (« la GAUCHE et la DROITE du mouvement contemporain »), mais alors l'inscription affichera des phrases complètes plutôt que, comme ici, de simples substantifs qui placent cette opposition dans l'absolu.

70. «PLACE À LA MAGIE ! – qui est l'acte d'intelligence par excellence : transformant l'inconnu en connu, révélant donc, par le fait même, la partie rationnelle de toute découverte » (lettre de Borduas à Boulanger, *T.* 109).

71. Le premier et seul mystère, c'est celui de la matière (voir p. 261).

« 'Le mystère objectif' : La matière est illimitable dans le temps, non créée, non périssable, seule la forme est périssable ; ou dans l'espace, pensez aux rayons cosmiques, aux phénomènes de la radiation en général ; indéfinissable autrement que par facettes, que par aspects, je pense à l'impossibilité d'établir autre chose qu'un accord amoureux avec le tout de ce qui est. Vous croyez que Dieu seul permet cet accord ! Ma foi est différente ; j'ai la certitude que l'homme possède cette puissance en tant qu'organisme, qu'il lui suffit de naître d'un acte sexuel » (« Après une nuit d'insomnie et de silence », lettre de Borduas à Élie ; voir *supra*, n. 21).

72. «PLACE À L'AMOUR ! – également acte d'intelligence qui demande le don total pour la possession entière, donc désintéressée » (lettre de Borduas à Boulanger, *T.* 109).

Dans les versions I à VI, antérieures aux deux dactylographies de Pierre Gauvreau, on lisait, à la suite de «PLACE À L'AMOUR ! » : «PLACE À LA

PLACE AUX NÉCESSITÉS[73] !

Au refus global nous opposons la responsabilité entière.

L'action intéressée[74] reste attachée à son auteur, elle est mort-née[75].

Les actes passionnels nous fuient en raison de leur propre dynamisme[76].

Nous prenons allègrement l'entière responsabilité de demain. L'effort rationnel, une fois re[11]tourné en arrière, il lui revient de dégager le présent des limbes du passé.

Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement[77] 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

---

255 I,II,V,VI *A* entière. // < Une flèche indique le déplacement des lignes 277-278 aux lignes 263-264. > 260 I,V,VI *A* demain. // L'effort 261 I,V,VI *A* rationnel, *enfin* retourné II *A* rationnel *une fois* retourné III,IV rationnel retourné I-VI arrière il 264 IV futur. Le V,VI *A* futur. // Le 267 II,III *R* les *objets* choses 269 VII prête *les* qualités I-VII Certes ces

CONNAISSANCE ! » La suppression de la seconde phrase s'explique par le fait que le terme « raison » s'est substitué à l'expression « savoir abstrait » employée dans les textes antérieurs et que l'expression « connaissance sensible » est absente de *Refus global.*

73. Terme central chez Borduas renvoyant à l'homogénéité de l'univers, ce qui implique que l'univers a une logique, soit la transformation continuelle. Cette formule lapidaire serait à lire dans le sens d'une « obéissance » à cette logique de l'univers, ce qui suppose une lucidité. Une logique semblable préside au développement de la personne (voir p. 293).

«PLACE AUX NÉCESSITÉS ! — pour obéir à ces nécessités, pour les reconnaître, ne faut-il pas la plus haute lucidité ? la lucidité désintéressée qui également inclut la raison » (lettre de Borduas à Boulanger, *T.* 109).

74. C'est-à-dire celle qui est intentionnelle.

75. Parce qu'elle ne produit pas de transformation, n'entre pas en sémiose.

76. L'acte passionnel, c'est la réalisation de la passion de la matière, la mise en œuvre de la transformation continuelle, phénomène qu'on pourrait rattacher à l'expression de la fuite en avant.

77. Ces trois termes définissent avec justesse la transformation.

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.

Fini 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.

Règlement final des comptes[78]

Les forces organisées[79] de la société nous reprochent notre ardeur à l'ouvrage, le déborde[12]ment 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[80] nous soupçonnent de favoriser la « Révolution ». Les amis de la « Révolution »[81] de n'être que des

270 I-VI académiques mais 272 I-VI être. *Chaque* fois 279 I-VI présent. Nous 281 I-VI RÈGLEMENT <ligne soulignée, centrée et en caractères minuscules.> 289 I *V* la «*révolution*» de II,III la *révolution* de

78. Expression de Mabille (*Égrégores*, p. 224). Voir *supra*, p. 308.

79. Les cadres de la société, c'est-à-dire ceux qui détiennent le pouvoir. Son rapport difficile au pouvoir et aux institutions, Borduas le racontera longuement dans *Projections libérantes*.

80. Les artistes qui occupent des fonctions gouvernementales, comme Jean-Marie Gauvreau, et ceux qui tentent de désamorcer le terme de révolution : «*Prisme d'yeux* se rallie à la plus ancienne esthétique, à la plus éprouvée, à la plus contemporaine aujourd'hui comme à l'époque des cavernes [...] Donc la plus révolutionnaire ! » (dans Guy Robert, *Pellan, sa vie et son œuvre*, p. 49).

81. Le Parti communiste canadien et, plus spécifiquement, les gens de *Combat*. Dans le débat sur l'art qui s'est tenu dans ce journal au moment de la rédaction de *Refus global*, Gilles Hénault avait défendu les « qualités plastiques » de l'œuvre, puis la relative autonomie du processus artistique par rapport aux questions idéologiques, et ce indépendamment des « intentions » de l'artiste. Il

révoltés : « ... nous protestons contre ce qui est, mais dans l'unique désir de le transformer, non de le changer[82]. »

Si délicatement dit que ce soit, nous croyons comprendre.

---

291 I,IV-VII révoltés : «*Nous* protestons II,III révoltés. «*Nous* protestons [...] le changer ». // Si I-VI est mais 292 I-VI transformer non 293 II *A* délicatement *dit* que III délicatement, *que ce soit dit* nous I,IV-VI soit nous II *R* soit *dit* nous

---

disait par ailleurs regretter que la société, rejetant l'artiste, le confine dans un « art [...] fermé » (« Opinions... Au sujet d'une exposition de P. Gauvreau », 22 novembre 1947, p. 2).

La semaine suivante, Pierre Gélinas, en réponse à Gilles Hénault, affirme la conception de l'art comme nécessaire reflet des forces sociales en présence, accuse la pratique d'un art fermé au titre d'un « contre-courant », d'une « expression négative », d'un « refus d'engagement réel », à l'écart des forces progressives de la société. Il reproche à Hénault de soutenir un art qui, dans les termes mêmes de ce dernier à propos de certains surréalistes, ne peut conduire qu'au mythe (« Contribution à une discussion sur l'art », 29 novembre 1947, p. 2).

En réponse à Gélinas, Hénault, tout en soulignant l'exposition Mousseau – Riopelle, émet l'opinion que son collègue a « une façon bien 'abstraite' de considérer la peinture » et le met en garde contre toute généralisation. Il précise ce qu'il entend par « intention ». Sans nier que l'artiste soit « déterminé par un milieu particulier à un moment particulier », il affirme qu'art et société ne sont pas liés par une simple relation mécanique et que la « relation qui existe entre la réalité économique et l'artiste » est « beaucoup plus articulée » que ne le prétend Gélinas (« Discussion sur l'art », 13 décembre 1947, p. 2).

Le 3 janvier suivant, Gélinas adopte un ton beaucoup plus net et accusateur (il s'en prend nommément à une déclaration de Jean-Paul Riopelle sur « la 'dégénérescence' du communisme ») : les artistes qui se situent dans une logique autre que celle, exclusive, des luttes sociales esquivent le « problème fondamental de changer la société » et adoptent une « attitude contre-révolutionnaire » (« Poursuivant la discussion sur l'art », p. 2).

82. Formulation (par Borduas lui-même ?) d'une critique émanant de l'entourage des gens de *Combat* à l'égard des Automatistes : « [...] un idéaliste petit-bourgeois peut se révolter. Mais quel est le sens de sa révolte ? [...] elle vise à faire accepter une formule nouvelle *par la société existante.* Elle ne s'attaque pas au problème fondamental de changer la société. Il y a un abîme entre le révolté et le révolutionnaire – en art comme ailleurs. // Si le peintre comprend que le problème fondamental est de changer la société, son art sera nécessairement orienté dans ce sens. Il cherchera à se lier aux autres forces qui y travaillent. Parce qu'il comprendra (au contraire de nos révoltés) que ce changement fondamental n'est pas une œuvre isolée mais collective. Et que son propre apport doit nécessairement avoir ce caractère » (Pierre Gélinas, « Poursuivant la discussion sur l'art », *Combat,* 3 janvier 1948, p. 2). Ce fragment est extrêmement significatif en ce qu'il inscrit la transition de *la Transformation continuelle,* axée sur le thème de la transformation, à *Refus global,* fondamentalement orienté vers la rupture. En ce sens, l'extrait peut être lu comme un fragment d'ordre métalinguistique. Pourtant la phrase est ironique en ce que la transformation, chez Borduas, est un principe fondamental de changement.

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[83] !

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 règlement de frais supplémentaires et un renouvellement à long terme, sans discussion possible.

Nous reconnaissons quand même qu'ils sont dans la lignée historique[84]. Le salut ne pourra venir qu'après le plus grand excès de l'exploitation.

[13]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 »[85].

---

294 IV-VI de *classes.* // On 295 I-VI prête *donc la* naïve intention de I-VI transformer <Le mot « transformer » est souligné.> *les individus en place ?* [I *Ca*] *Ce semblerait plutôt l'affaire des* [III,IV *chirurgiens...*] [I,II,V,VI *R chirurgiens A bistouris*] [I-VI *ou de vouloir les remplacer par des semblables ?*] Alors 297 I-VII Alors pourquoi I-VI eux évidemment 298 IV-VI c'est *qu'ils* ne I-VI même «*classe. Ah ?* [I *Ah ?...*] *Eux* se dévouent <Les lignes 298-300 manquent.> 300 VII désirs, *changements* d'espoir 301 I-VI fixe + un I-VI chère à 302 I-VI prolétariat *et ils ont raison de se dévouer ; l'ennui* est 304 I-VI toujours, un règlement 306 I-VI terme sans 309 I-VI historique. *Que le* salut 310 I-VI de *corruption.* Ils seront cet excès. Ils le 312 I sans *qu'ils aient* besoin VI *AR* sans *qu'ils aient* besoin 314 I-VI partage. Voilà

---

83. Paragraphe qui vient atténuer la différence fondamentale entre les notions de transformation et de refus.

84. Ce déterminisme historique renvoie à l'homogénéité du cosmos chez Borduas.

85. « [...] les soi-disant 'révolutionnaires' de la toile – par le plus singulier des hasards – se placent à contre-courant du progrès de l'humanité sur le terrain

À vous la curée rationnellement ordonnée (comme tout ce qui est au sein affectueux[86] de la décadence) ; à nous l'imprévisible passion[87] ; à nous le risque total dans le refus global.

(Il est hors de volonté que les classes sociales se soient succédé 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[88], remontons nos bottes et hardiment frayons dans le tas, à gauche, à droite.

Nous préférons être cyniques spontanément, sans malice.

Des gens aimables[89] sourient au peu de succès mo[14]nétaire de nos expositions collectives. Ils ont ainsi la charmante

317 I-VI décadence) à I-VI l'imprévisible *transformation par la plus haute, la plus exigeante passion. À* nous 318 VII total *et* le 323 I-VI épanouissement *des facultés émotives de la foule d'abord* et ensuite un 324 I-VI renouvellement *de ces* sources I-VI de l'*ornière* et 327 I-VI place, *voudraient* bien 329 I-VI gauchissement *dans* un II,III *R* un *dressage* dosage 332 I-VI tas à 333 I-VI préférons *ne recourir au cynisme que* spontanément VII être *cynique* spontanément

[sic] économique, politique et social, ne serait-ce que par une abstention coupable – quand cela ne va pas jusqu'à des prises de positions politiques qui s'opposent aux revendications pratiques, aux organisations et aux partis de la classe ouvrière, représentant aujourd'hui la force ascendante du progrès » (Pierre Gélinas, « Contribution à une discussion sur l'art », *Combat*, 29 novembre 1947, p. 2).

86. Utilisation ironique reprenant le sens de sentimental (voir p. 327, n. 4).

87. Ordonnée/imprévisible reproduit le schéma raison/passion.

88. Reformulation d'une expression de *la Transformation continuelle* (p. 285).

89. Expression légèrement ironique renvoyant à la bourgeoisie marchande, soit la clientèle des galeries de peinture. Dans Mabille (*Égrégores.*, p. 227), nous lisons : « À l'intérieur de ses frontières [de l'Europe] l'aimable et

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[90].

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[91] existe aux ramifications profondes et courageuses ; déjà elles débordent les frontières[92].

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.

---

336 I *l'* leur *peu de* valeur 338 I-VI exposition ce 339 I-VI l'espoir *niais* de 341 I *R* risquer *certains* contacts II,III *R* risquer *quelques* contacts II,III *AR* risquer *certains* contacts I-III *A* risquer *ces* contacts 342 I-VI passé des 344 I-VII ce *catalogue* de 347 I-VI l'union. Là le 348 I-VI éclate ! Hier 349 I-VII Hier nous 351 I-VI courageuses. *Déjà* elles 352 I-VI aussi, conserver 354 I-VI l'histoire ; *du domaine de l'action. //* 357 I qui [*R exige toutes A demande*] les

---

traditionnelle duperie politique prendra fin par le triomphe des masses populaires. »

90. Allusions, entre autres, aux participations aux expositions de la *Contemporary Arts Society* et, en ce qui concerne Borduas lui-même, au succès de certaines toiles plus tard détruites, comme *Harpe brune* (voir p. 530).

91. Le groupe, de plus en plus reconnu, des Automatistes, en dehors de toute appartenance au surréalisme européen.

92. Depuis quelques années les Automatistes participaient à des expositions en dehors du Québec : Toronto, New York, Paris, Prague.

Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir. Il ne peut être transmis que TRANSFORMÉ[93], sans [15]quoi c'est le gauchissement.

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

Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre[94] imprévu, nécessaire de la spontanéité[95], dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.

D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec des 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[96], Marcel BARBEAU, Bruno CORMIER, Claude GAUVREAU, Pierre GAUVREAU[97], Muriel GUILBAULT[98],

359 I-VI que *transformé*, [I *Sans*] quoi 361 I,II,V,VI Que [*R ceux A les âmes de feu*] tentés 364 I-VI spontanéité ; dans 368 I-VI persécution nous 369 I notre [*R indompté A sauvage*] besoin libération. // <Les noms des signataires ne paraissent que sur les versions VII et VIII. En VII, les noms de famille ne sont pas en majuscules.> 373 VII Marcelle Hamelin

93. Inscription étonnante de ce terme qui était central dans *la Transformation continuelle* et qui avait été à peu près totalement évité, jusqu'ici, dans *Refus global*.

94. De façon paradoxale la notion d'anarchie est présentée comme appartenant à un ordre.

95. Ce terme de « spontanéité » est à distinguer de celui d'« instinct » qui en constituerait une mésinterprétation. Ainsi, dans sa lettre à Boulanger, Borduas écrit : « J'ai la certitude de n'avoir jamais employé ce mot d'instinct. Au contraire, j'ai toujours mis en évidence ceux de spontanéité, de subconscient – accumulation d'expérience vitales assimilées » (voir *supra*, n. 68). Par contre, on trouve ce terme d'« instinct » dans les « propos rapportés » par Maurice Gagnon à l'époque des gouaches de 1942.

96. Magdeleine Arbour (Granby, 3 mars 1923) étudie à l'École des beaux-arts où elle s'oriente vers la décoration. C'est elle qui signe les costumes de la pièce *Bien-être* de Claude Gauvreau présentée le 20 mai 1947. À titre d'artiste et de consultante en design d'intérieur, elle participe à plusieurs émissions de télévision, notamment à Radio-Canada où elle est également hotesse et animatrice d'émissions pour enfants. On lui doit des plans d'aménagement, des murales, des tapisseries remarquables.

97. Sur Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude et Pierre Gauvreau, voir p. 266-268.

98. Muriel Guilbault (Duck Lake, Saskatchewan, 18 février 1922 – Montréal, 3 janvier 1952) fait ses études dans son village natal, puis s'installe à Mont-

Marcelle FERRON-HAMELIN[99], Fernand LEDUC[100], Thérèse LEDUC[101], Jean-Paul MOUSSEAU[102], Maurice PERRON[103], Louise

réal où elle débute comme comédienne sur la scène de la section française du *Montreal Repertory Theatre*. Elle joint l'Équipe de Pierre Dagenais en 1942. En 1947, elle tient un des deux rôles principaux dans *Bien-être*, avec l'auteur, Claude Gauvreau. À l'automne de 1948, lors de la reprise de *Tit-coq* au Gesù, elle prend la relève d'Olivette Thibault pour le rôle de Marie-Ange. Elle interprète à la radio les sketches de « Quelles nouvelles ? » de Jovette Bernier. En 1950, elle signe, seule ou avec Claude Gauvreau, des textes radiophoniques présentés à Radio-Canada : « le Coureur de marathon », « l'Angoisse clandestine », « l'Oreille de Van Gogh », « Lendemain de trahison », « la Muse parmi les hommes ».

99. Marcelle Ferron (Louiseville, 29 janvier 1924) étudie à l'École des beaux-arts de Québec, en 1941-1942. Elle se joint aux Automatistes en 1947. En 1950, ses tableaux (ainsi que ceux de Jean-Paul Mousseau) sont refusés au 67e Salon du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal ; les Automatistes protestent et organisent parallèlement « L'exposition des Rebelles ». En 1953, Ferron participe au débat public entourant l'exposition « La place des artistes », et quitte Montréal la même année. Elle vit à Paris de 1953 à 1966. Pendant cette période, ses œuvres font l'objet de plusieurs expositions individuelles et collectives, en Europe et au Québec. À son retour, en plus de peindre, elle travaille le vitrail. On lui doit entre autres les verrières de la station Champ-de-Mars du métro de Montréal.

100. Sur Fernand Leduc, voir p. 268.

101. Thérèse Leduc (née Renaud, Montréal, 3 juillet 1927) participe aux rencontres des Automatistes, avec ses sœurs Louise et Jeanne ; elle est la première des poètes du groupe à voir ses œuvres publiées (*Le Quartier latin*, 13 novembre 1945, avec illustration de Mousseau). Au moment de la parution de son recueil, *les Sables du rêve*, en 1946, elle part pour Paris et prend contact avec les milieux artistiques d'avant-garde. Elle y épouse Fernand Leduc, en 1947, et contribue à organiser l'exposition « Automatisme » à la Galerie du Luxembourg en juin et juillet de la même année. Elle effectue deux longs séjours au Québec avec son mari : de 1953 à 1959 (où elle fait carrière comme chanteuse à la radio et à la télévision) et de 1970 à 1974. En 1972, elle publie « Récit d'une errance » dans les *Écrits du Canada français*. En 1976, les Herbes rouges rééditent *les Sables du rêve*. Autres publications : *Une mémoire déchirée* (Montréal, Hurtubise HMH, 1978) et *Plaisirs immobiles* (Montréal, Noroît, 1981).

102. Sur Jean-Paul Mousseau, voir p. 269.

103. Maurice Perron (Montréal, 6 juillet 1924) étudie l'ébénisterie à l'École du meuble en même temps que Marcel Barbeau et Jean-Paul Riopelle. Il côtoie le groupe des Automatistes durant l'hiver 1947-1948 et en devient le photographe attitré. Presque toutes les photos publiées dans *Refus global* sont de lui, de même que celles qui ont paru dans *Danse dans la neige* de Françoise Sullivan (Montréal, Éd. Vincent Ewen, 1977). Mithra-Mythe, la maison d'édition de *Refus global* et de *Projections libérantes*, est enregistrée à son nom.

RENAUD[104], Françoise RIOPELLE[105], Jean-Paul RIOPELLE[106], Fran- 375
çoise SULLIVAN[107].

104. Louise Renaud (Montréal, 3 août 1922) fait ses études à l'École des beaux-arts de Montréal avant de partir pour New York en 1944, où elle suit des cours d'éclairage de scène donnés par Erwin Piscator à la *New School of New York*. Elle travaille également comme gouvernante des enfants de Pierre Matisse, directeur d'une galerie d'art de New York qui reçoit plusieurs peintres européens. Elle contribue pour beaucoup à faire circuler l'information sur ces peintres auprès de ses amis de Montréal ; c'est par elle que les Automatistes découvrent la revue *VVV* et les publications les plus récentes des surréalistes.

105. Françoise Riopelle (née Lespérance, Montréal, 1927) étudie la danse de 1942 à 1946, période durant laquelle elle se joint au groupe des Automatistes. De 1947 à 1958, on la retrouve à Paris avec Jean-Paul Riopelle dont elle est devenue l'épouse. De 1956 à 1958, elle tient un studio de danse moderne à Paris, puis un autre à Montréal de 1958 à 1965, date à laquelle elle se consacre à l'enseignement au collège Jean-de-Brébeuf et par la suite à l'UQAM). À compter de 1959, elle participe à des chorégraphies de danse contemporaine et de théâtre d'objets. On lui doit notamment des chorégraphies sur des musiques de Pierre Mercure et sur des poèmes de Paul-Marie Lapointe (*Et la musique dormira seule*, 1977).

106. Sur Jean-Paul Riopelle, voir p. 269-270.

107. Françoise Sullivan (Montréal, 10 juin 1925) est chorégraphe, danseuse, peintre et sculpteure. De 1941 à 1945, elle étudie à l'École des beaux-arts de Montréal et participe aux activités des Automatistes ; elle prend part à la révolte contre Maillard et expose avec les Sagittaires. En 1946-1947, elle étudie la danse chez Franziska Boas, à New York. De retour à Montréal, elle crée avec Jeanne Renaud la chorégraphie « Dualité » au *Ross House*, le 3 avril 1948. En 1959, elle se tourne vers la sculpture, fait son apprentissage auprès d'Armand Vaillancourt et suit un stage à l'École des beaux-arts de Montréal. À partir de 1977, elle enseigne aux départements des arts visuels et de danse de l'Université Concordia et produit plusieurs chorégraphies pour des danseurs indépendants. Elle poursuit parallèlement son œuvre de peintre-sculpteure.

LE SURRÉALISME ET NOUS

Le Surréalisme et nous constitue une première version, assez lointaine et somme toute assez différente d'*En regard du surréalisme actuel* qui fera partie du manifeste collectif. Différente en ce sens que Borduas s'y montre beaucoup plus personnel, y investissant une part d'affectivité absente du texte final qui, lui, constituera essentiellement une déclaration publique d'autonomie par rapport aux Européens. Par contre, ce premier écrit donne un sens à la prise de position finale qui, considérée isolément, reste trop concise, trop simplement brutale pour être compréhensible[1].

Le Surréalisme et nous, comme les autres écrits de cette période, pose des problèmes de datation et de destination. Ici comme dans *le Retour*, nous sommes réduits à des conjectures. Compte tenu de l'avancement de la pensée de Borduas et des thèmes qui y sont traités, on peut établir que la rédaction du *Surréalisme et nous* suit *le Retour* et précède *Refus global*. De plus, des recoupements permettraient de supposer que ce texte est contemporain de *la Transformation continuelle*.

Il paraît assez vraisemblable, en effet, que la première version du *Surréalisme et nous* soit antérieure à la rédaction de *la Transformation continuelle* et que les versions II et III lui soient postérieures : ainsi, à la ligne 11, la substitution du terme « façonne » à « transforme »[2] marque une précision, un acquis qui serait lié à l'écriture de *la Transformation continuelle*.

Du *Surréalisme et nous* à *En regard du surréalisme actuel*, la constance de la question du rapport aux Européens est frappante. La chose qui étonne ici,

---

1. L'aspect abrupt de ce texte et la condamnation conduiront à une scission momentanée dans le groupe (voir l'introduction à *En regard du surréalisme actuel*).

2. Le texte de *la Transformation continuelle* ayant établi que la relation est, par définition, une transformation, le terme « transforme » produirait ici une tautologie avec le mot « relation ».

c'est que la reprise inscrit l'« incorruptibilité » de Breton[3], alors que le texte d'origine paraît, au contraire, constituer une critique de Breton (on y reviendra plus loin). Tout ceci atteste une indécision fortement marquée chez Borduas et qui justement en cette année 1947 caractérisait ses rapports avec les Européens. La coïncidence de ces deux « indécisions » laisse supposer que ce texte était d'abord destiné à paraître à Paris. Effectivement, le dernier paragraphe du *Surréalisme et nous*, concernant l'affiliation surréaliste[4], n'a de sens que si ce texte est destiné à un public européen.

Revoyons donc, brièvement, les faits en rapport aux relations que Borduas a entretenues avec l'Europe en cette année 1947.

Les organisateurs de l'Exposition internationale du surréalisme, qui allait être inaugurée à Paris le 7 juillet 1947, rédigent une lettre circulaire décrivant jusque dans les infimes détails leur projet ; cette lettre, qui s'adresse aux éventuels participants, se termine par des appels : on demande des tableaux et autres objets, puis des textes inédits qui feraient partie du catalogue[5].

On trouve dans le fonds Borduas[6] un exemplaire de cette lettre circulaire qui porte, écrites à la main, sous l'en-tête, l'inscription « Mon cher Borduas » (sans mention d'adresse) et, à la fin, la signature de Breton ainsi que son adresse personnelle. Riopelle, qui entretient des contacts suivis avec Breton, est chargé par lui de faire parvenir à Borduas et au groupe cette invitation.

La lettre arrive à Montréal quelques heures avant le départ de Fernand Leduc pour Paris. Si l'on en croit une réponse que Borduas écrit quelques jours plus tard (le 21 février 1947) à Riopelle[7], une réunion improvisée regroupe Borduas, Fernand Leduc et Pierre Gauvreau ; elle se termine sur la décision de ne pas participer à cette exposition. Borduas devait se charger d'écrire à Breton pour lui en faire part.

Mais dans sa lettre à Riopelle, Borduas annonce qu'il n'écrira pas à Breton et ajoute : « Prévenez-en Fernand ». Il ajoute qu'il fait parvenir une caisse ou deux de peintures de tous les membres du groupe, sans trop préciser l'objectif de cet envoi. « Vous en ferez ce qu'il vous plaira, comme si elles vous appartenaient en propre [...] ». Borduas se ménageait peut-être

3. Voir p. 368.

4. Voir *infra*, p. 363.

5. Ne pas confondre ce catalogue avec le manifeste du groupe Cause, *Rupture inaugurale*, écrit à l'occasion de cette exposition et rendu public quelques jours avant l'inauguration.

6. *T.* 110.

7. Lettre de Borduas à Riopelle du 21 février 1947 (*T.* 159). Reproduite intégralement dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, p. 65-67.

ainsi la possibilité de revenir sur la décision de ne pas participer à cette exposition.

Leduc, dans une lettre à Borduas datée du 22 mars 1947, raconte les circonstances de sa rupture avec Breton (alors que les relations entre Breton et Riopelle sont encore solides) ; puis il poursuit :

> Breton s'est informé du Canada et m'a même demandé d'envoyer une dépêche disant qu'il était encore temps de faire expédier les toiles par New York. [...] Évidemment le fait d'exposer avec les surréalistes met en confiance... Pour le moment l'interdiction ne regarde que moi, l'invitation vous reste toujours faite. [...] Breton m'a dit qu'il vous avait invité particulièrement à cause de votre action commune et qu'il se devait de le faire. En même temps il invitait les amis groupés autour de vous. [...] J'espère que je n'ai rien compromis[8].

Riopelle sera finalement le seul des Automatistes à participer à cette Exposition internationale[9].

Cette même année 1947, Borduas a été invité par le père Marie-Alain Couturier à participer à une exposition que ce dernier se proposait d'organiser au Musée d'art moderne de Paris. Par sa correspondance, on sait que Borduas a sérieusement songé à accepter[10] mais qu'il reçut une mise en garde de Leduc, mieux au fait du climat parisien :

> Ce qui est beaucoup plus clair et plus catégorique c'est la position surréaliste au sujet de toute intervention cléricale (où qu'elle soit) autour des œuvres. Le fait par exemple d'exposer dans une organisation à laquelle le père Couturier est mêlé est un acte d'apostasie surréaliste. À ce sujet, Breton a appuyé sur son sectarisme et a refusé toute explication. Notre point de vue ici ne peut pas être entendu. – Le fait qu'un moine en ce moment organise une campagne de conférence en faveur de Picasso sans que celui-ci proteste est également suffisant à provoquer son rejet[11].

Ce projet, lui aussi, avortera. Mais les toiles, représentant tous les peintres du groupe, Borduas inclus, seront utilisées pour l'exposition « Automatisme », organisée par Fernand Leduc, Thérèse Renaud et Jean-Paul Riopelle, aidés de Franz Laforest. Elle se tiendra à Paris, à la galerie du Luxembourg, du 20 juin au 13 juillet.

---

8. Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. 47-48.

9. Du groupe des Automatistes, seul Riopelle signera *Rupture inaugurale*. Leduc, dans sa lettre à Borduas du 17 juillet 1947 (dans *Vers les îles de lumière*, p. 64) critiquera sévèrement cette participation. Claude Gauvreau écrira : « L'hypothèse qu'il [Borduas] ne voulait pas apparaître internationalement dans un rôle de subalterne par rapport à Breton n'est pas à rejeter a priori » (*la Barre du jour*, n° 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 68).

10. Lettre de Leduc à Borduas du 5 septembre 1947 : « Tout ce que j'ai su dans une lettre de Magdeleine, c'est que vous emballiez vos tableaux, et comme d'autre part j'apprends que l'exposition 'Couturier' avance plus ou moins, j'ose croire que vos préparatifs sont en vue de l'exposition du Luxembourg » (*Vers les îles de lumière*, p. 65-66).

11. Lettre de Leduc à Borduas du 22 mars 1947 (*ibid.*, p. 47).

Cette exposition connaît un relatif succès et Leduc se voit chargé par la galerie de proposer à Borduas, pour l'automne, une exposition solo. Sans tarder, Leduc transmet l'invitation ; il doit même revenir sur le sujet à quelques reprises[12]. L'entente est si longue à négocier (les délais de la poste, les vacances d'été) qu'au moment où Borduas convient d'une date il est trop tard, la galerie ferme définitivement ses portes[13].

À la fin de l'année 1947, Leduc communique à Borduas une invitation faite au groupe du Canada de participer à une nouvelle revue surréaliste :

> Il serait, je crois, assez regrettable, que « le Canada » n'ait pas son mot à dire : il y a tant à préciser. – Il se trouvera sûrement quelqu'un pour parler au nom du groupe canadien et pour soulever des problèmes intéressants[14].

Nous n'avons trouvé qu'une trace d'un envoi : dans une lettre à Borduas, datée du 1er mars 1949, Leduc fait part de ses contacts avec Abellio et des documents qu'il a fournis à ce dernier qui s'intéressait au groupe montréalais des Automatistes. Il écrit : « Il a lu *Nous et le surréalisme* ainsi que d'autres commentaires sur le même sujet [...][15] » Ce qui établit que Borduas avait effectivement envoyé le texte du *Surréalisme et nous* à Paris.

Enfin, il faudrait rappeler le rêve qu'entretenait Borduas depuis quelques années de quitter Montréal et d'aller s'établir à Paris avec sa famille. Dans une lettre, Borduas s'est ouvert à son ami Guy Viau de ce profond désir, mais il y affirme également son incapacité d'en prendre la décision.

Quatre occasions ont donc été données à Borduas de prendre place sur la scène parisienne : il n'a profité que d'une seule d'entre elles, et encore en restant passif à l'intérieur d'un projet de groupe. Quelques occasions ont aussi été données à Borduas de publier à Paris des textes pour des catalogues d'exposition et pour une revue où il aurait pu établir nettement ses relations avec les surréalistes européens. Le texte envoyé à Leduc sous forme de correspondance personnelle n'a jamais été rendu public.

On peut donc établir que *le Surréalisme et nous* a été écrit dans le contexte trouble des relations avec la scène parisienne ; quant à la date précise de rédaction, on ne peut l'établir, puisqu'il est impossible de savoir en vue de quelle manifestation il a été écrit. On peut même imaginer que la rédac-

---

12. Dans ses lettres à Borduas des 7 août, 5 septembre, 9 octobre et 28 octobre 1947 (*Vers les îles de lumière*, p. 64-93).

13. Lettre de Leduc à Borduas du 22 novembre 1947 (*ibid.*, p. 71).

14. Lettre de Leduc à Borduas du 24 décembre 1947 (*ibid.*, p. 74). Selon l'édition préparée par André Beaudet, il s'agirait de la revue *Néon*, dont le 1er numéro est daté de janvier 1948. Les quatre premiers numéros de cette revue regroupaient des surréalistes qui étaient d'origine étrangère pour la plupart. Riopelle a participé au nº 5, en avril 1949 (pendant son exposition à Paris) alors que la revue était passée sous la direction de Jean-Louis Bédouin, André Breton, Benjamin Péret.

15. Lettre de Leduc à Borduas du 1er mars 1949 (*ibid.*, p. 110). Il y a eu erreur dans la transcription du titre.

tion de ce texte s'est échelonnée tout au long de l'année 1947, le texte étant incessamment repris, corrigé, augmenté à mesure qu'arrivaient les invitations, ce qui alors en expliquerait l'aspect décousu[16]. L'indécision même du texte refléterait la valse-hésitation à laquelle se prêtait Borduas dans ses relations avec Paris durant cette année 1947.

Un point paraît certain : *le Surréalisme et nous* vise à répondre à la question que se posait Borduas, dès février 1947, sur sa dette à l'égard de Breton.



Le thème central du *Surréalisme et nous*, c'est celui de l'acte non préconçu, soit le postulat de base de toute la démarche surréaliste.

Or Borduas partage avec Leduc un scepticisme sur la capacité qu'ont les Européens de prendre une distance avec la souveraine raison et de laisser s'exprimer directement la qualité convulsive des objets. Ainsi Leduc lui écrit le 23 octobre 1947 :

> Pour nous l'accent sur l'authenticité des œuvres, pour eux les œuvres au service de leur pensée. – Notre critère de jugement (dont la sensibilité) peut leur paraître intéressant mais reste incompréhensible, le problème de la gratuité de l'œuvre ne se pose pas, l'intention connue de l'auteur est le critère primordial[17].
>
> Le Français de façon générale, et celui-là même qui nous permet d'entretenir les plus merveilleuses illusions, est assez peu sensible aux manifestations spontanées et à la valeur émotionnelle des signes. De l'étonnement, son jugement se retranche derrière les données connues et acceptées comme telles de l'enfantillage. [...]
>
> La France est une cuve en effervescence où ne se fermentent pas que les bons vins ...[18]

Cette critique fondamentale, Borduas l'assume et c'est sous le thème de l'amour libre qu'il l'administre à Breton : s'il le fait à mots couverts, l'allusion n'en est pas moins nette.

Ainsi, dans *le Château étoilé*, un texte que Borduas connaît depuis le début des années quarante[19], Breton fait l'apologie de l'amour et du couple indissoluble. Ce thème est développé d'abord dans le cadre d'une critique des positions de rejet du couple par Engels (*l'Origine de la famille*) et par

16. *Le Surréalisme et nous* paraît formé de trois fragments, débutant par la formule : « Le surréalisme nous a révélé [...] », aux paragraphes 1, 14 et 26 (avec une légère variante).

17. Lettre de Leduc à Borduas du 22 mars 1947 (*ibid.*, p. 47).

18. Lettre de Leduc à Borduas du 23 octobre 1947 (*ibid.*, p. 69-70).

19. On a trouvé dans la bibliothèque de Borduas une copie manuscrite de ce texte (*T.* 60) – vraisemblablement de la main de Gabrielle Borduas – ainsi qu'une copie dactylographiée (*T.* 110).

Freud ; puis, dans le cadre d'une apologie du film de Buñuel et Dali ; enfin dans un passage où Breton traite du thème de *Roméo et Juliette* :

> La suffisance parfaite qui tend à être celle de l'amour entre deux êtres ne rencontre plus à cette minute aucun obstacle[20]. [...] L'Amour, en tout ce qu'il peut avoir entre deux êtres d'absolument limité à eux, d'isolant du reste du monde, ne s'est jamais manifesté d'une manière aussi libre [...][21]
>
> L'erreur morale qui [...] conduit à se représenter l'amour, dans la durée, comme un phénomène déclinant réside dans l'incapacité où sont le plus grand nombre des hommes de se libérer dans l'amour de toute préoccupation étrangère à l'amour, de toute crainte comme de tout doute. [...] Éprouver le besoin de varier l'objet de cette tentation, de le remplacer par d'autres, c'est témoigner qu'on est prêt à démériter, qu'on a sans doute déjà démérité de l'*innocence*. [...] Si vraiment le choix a été libre, ce ne peut être à qui l'a fait, sous aucun prétexte, de le contester. La culpabilité part de là et non d'ailleurs. Je repousse ici l'excuse d'accoutumance, de lassitude[22].

Il apparaît donc que Borduas retourne à Breton la monnaie de sa pièce, en lui opposant une critique fondamentale sur ce thème de l'indissolubilité du couple et, qui plus est, en l'accusant d'« intentionnalisme chrétien ».

Or cette allusion à l'« intentionnalisme chrétien » ne peut être étrangère à l'avertissement que Leduc avait servi à Borduas concernant le danger qu'il y avait, à Paris, d'être associé au clergé. Du coup, si le texte avait été publié à Paris, il aurait appuyé Leduc qui résumait ainsi sa frustration : « Notre point de vue ici ne peut pas être entendu[23] ».

Pourtant, Borduas ne rendra pas public ce texte. Au contraire, *En regard du surréalisme actuel* affirmera : « Breton seul demeure incorruptible[24] ». Et alors Borduas reviendra à ce que Breton a toujours représenté pour lui :

> Je ne soupçonne personne d'être plus près de nous comprendre que Breton. C'est à lui que je dois le peu d'ordre qu'il y a dans ma tête. Mais il y a aussi beaucoup de désordres et ces désordres ne s'accordent peut-être pas avec les siens[25].

Bref toute l'ambiguïté du rapport de Borduas à Breton se retrouve, comme en abyme, dans ce texte dont les états successifs confinent à la contradiction.

Le Surréalisme et nous est, par son imaginaire, assez près de *la Transformation continuelle* : on y retrouve la même métaphore des pommiers en fleurs, le même investissement dans la nature, le même sentiment d'harmonieuse intégration dans l'univers, le même espoir. Il est par ailleurs tout à

---

20. André Breton, *l'Amour fou*, p. 86.

21. *Ibid.*, p. 88.

22. *Ibid.*, p. 105.

23. Lettre de Leduc à Borduas du 22 mars 1947, dans *Vers les îles de lumière*, p. 47.

24. Voir p. 368.

25. Lettre à Riopelle du 21 février 1947 ; voir *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, p. 65-67.

fait imaginable que ces deux textes complémentaires soient des écrits de printemps, de bonheur, de santé, alors que *le Retour* et *Refus global* seraient des textes d'hiver et de maladie...

C'est par cette problématique de la spontanéité contre l'intentionnalisme que Borduas inscrira sa différence, qu'il tentera de fonder la spécificité de l'automatisme surrationnel de l'École montréalaise par rapport à l'automatisme psychique des surréalistes.

Le trait le plus étonnant de ce texte est peut-être la facilité avec laquelle Borduas, à la façon de Breton, opère les déplacements : la spontanéité, caractérisant d'abord une technique de dessin, devient une morale dans la vie ; dans l'univers, tout empêchement à la spontanéité devient une valeur négative, une entrave à la passion, à la créativité ou, comme il l'écrira ailleurs, à la transformation. C'est là, encore une fois, une marque de cette exigence fondamentale chez Borduas d'une homogénéité fondamentale de l'univers : ce qui est vrai du dessin, l'est de l'amour, des fleurs, de la passion de l'homme, de tout l'univers.

En ce sens, ce court texte annonce et prépare la charge de fond que *Refus global* inscrira contre toute forme de pure rationalité, autant qu'il s'accorde à la sensibilité poétique qui marquera *la Transformation continuelle.*

J.F.

Inventaire des états du texte

Nous avons trouvé dans le fonds Borduas trois versions non signées, non datées, de ce texte : un manuscrit et une dactylographie accompagnée de deux doubles au carbone identiques.

I : « Le Surréalisme et nous ». Manuscrit autographe. Non signé, non daté. Six feuillets numérotés (*T.* 257-III-B).

II : « Le Surréalisme et nous ». Deux doubles au carbone de la version III. Quatre feuillets numérotés (*T.* 257-III-C et 257-III-D).

III : « Le Surréalisme et nous ». Dactylographie. Quatre feuillets numérotés. Nombreuses retouches (*T.* 257-III-E). Texte de base.

[1]Le Surréalisme et nous

Le surréalisme nous a révélé l'importance morale de l'acte non préconçu[1].

Ils mirent spontanément l'accent sur le hasard. Cependant, involontairement, ils reportèrent cet accent, au fur et à mesure de leur évolution, sur la valeur intentionnelle[2].

Cette valeur est sans espoir pour nous.

L'intentionnalisme chrétien révéla involontairement lui aussi le vice suprême de l'intention.

L'acte, fruit d'une activité passionnelle – résultante physico-psychique[3] –, n'est lié à l'intention (nécessaire, non suffisante) que par la magie du désir ; magie prise dans le sens de l'imprévisible transformation apportée par le désir[4].

Face à l'acte, il est facile de déceler l'intention plus ou moins lointaine de son auteur. Mais l'intention ne peut nous révéler la réalité sensible de l'acte. Seules les relations formelles propres à l'objet, involontaires à l'auteur, ont une réalité sensible.

Le reste est relatif, si passionnant, si nécessaire qu'il fût.

VARIANTES : I manuscrit, 6 f. (*T.* 257-III-B) ; II : dactylographies, 4 f. (*T.* 257-III-C et 257-III-D) ; III : dactylographies, 4 f., texte de base (*T.* 257-III-E).

4 I,II mirent *d'abord* spontanément III *R* mirent *d'abord* spontanément 5 I *R* involontairement, *insensiblement,* ils I,II cet *espoir* au III cet [*R espoir A accent*] au 6 I évolution *vers* la 8 I,II chrétien *redécouvrit* involontairement III chrétien [*R redécouvrit A révéla*] involontairement 9 I,II aussi *la non-valeur objective de l'intention. //* III aussi [*R la non-valeur objective de l'intention A le vice suprême de l'intention*]. // 11 I,II à *son* intention III à [*R son A l'*] intention 12 I désir. // *Magie* prise 16 I acte. // Seules 17 I l'auteur ont 19 I,II passionnant *fût-il,* si III *R* passionnant *fût-il,* si I,II fût. // *Si devant* ce III fût. // [R *Si*] [*V devant*] ce

---

1. Idée fondamentale du surréalisme, développée notamment dans le *Premier manifeste du surréalisme* d'André Breton (1924).

2. « Intentionnelle » renvoie à l'intervention de la raison, qui vient rompre le processus de l'acte non préconçu.

3. Sur la relation étroite que met Borduas entre l'activité passionnelle et la matière biologique, voir *le Retour,* p. 263, et *la Transformation continuelle,* p. 282.

4. Cette phrase définissant le terme « magie » figure dans la lettre du 21 janvier 1948 à Leduc et sera reprise dans les *Commentaires,* p. 307.

Devant ce dessin qui m'était inconnu tout à l'heure, si j'ai la certitude d'être devant un Mousseau, ce n'est certes pas pour telle ou telle intention de son auteur ; cette intention put m'être inconnue avant la prise de contact avec le dessin et ma mémoire[5] prise au dépourvu.

Si j'ai la certitude d'être devant un Mousseau, c'est à cause d'une relation formelle constante à Mousseau que ma mémoire me rappelle comme unique et propre à Mousseau, à tous les stades connus de son évolution.

Si je reconnais encore telle aquarelle comme de Riopelle (pour me servir d'exemples de la dernière exposition[6]), ce n'est pas à cause de la technique employée, volumes, lumière, mouvements, matières, couleurs, [2]ce sont à peu près les mêmes depuis toujours, c'est uniquement à cause d'une autre relation formelle propre et aussi involontaire à Riopelle que sa vie.

Le désir-passion façonne l'objet en exprimant la relation individuelle.

Un désir choisi détruit involontairement la relation sensible et la remplace par une relation impersonnelle.

Toutes relations formelles sont reproductibles mécaniquement par n'importe quel moyen. Nous avons dans ces cas, reproductions ou copies des similitudes de ces relations ; elles ont

---

20 I,II l'heure, j'ai III *A* l'heure, *si* j'ai 21 I Mousseau ce 22 I auteur, cette I,II intention *aurait pu* m'être III intention, [R *aurait*] *pu* m'être 23 I,II avec *ce* dessin III *l'* avec *ce* dessin I dessin, *alors* ma 24 I,II mémoire *aurait été* prise III *R* mémoire *aurait été* prise 27 I,II comme *une chose* unique III *R* comme *une chose* unique I,II stades de III *A* stades *connus* de 29 I,II comme *étant* de III *R* comme *étant* de 32 I mêmes *en soi* depuis 33 I *R* toujours, *malgré des conditions économiques très diverses* : uniquement 34 I Riopelle, que 35 I,II désir-passion *transforme* l'objet III désir-passion [*R transforme A façonne*] l'objet 40 I moyen. // Nous 41 I relations. // *Elles* [V *auront*] la

5. Le terme « mémoire » renvoie toujours, chez Borduas, à une fixation sur le passé, donc à un cran d'arrêt imposé au mouvement de la passion (voir p. 303).

6. La rédaction s'étant échelonnée de février 1947 à février 1949, on ne saurait préciser à quelle exposition Borduas fait référence ici.

la valeur de toutes similitudes[7] : elles sont relatives et font double emploi.

Le surréalisme nous a révélé l'importance morale de l'acte non préconçu. Cependant ils abordèrent l'amour dans un état préjudiciable à l'amour, à la connaissance de la vérité.

Ils abordèrent l'amour dans l'espoir chrétien d'une monogamie indissoluble (à tout jamais liée à l'idée d'éternité). « L'isolement du couple dans l'univers, cellule se suffisant à elle-même[8] », est considéré comme un bien, le plus grand bien moral, non comme un moyen. Espoir en la permanente efficacité d'un « choix libre » comme si l'amour était un objet fixe, immobile et passé. L'enfant fut permis au moment délibérément choisi, moment se présentant comme le plus grand risque.

En dépit d'expériences malheureuses dans leurs personnes, en dépit de l'impossible justification de ces espoirs autour d'eux d'abord, dans l'histoire ensuite, ils persistent systématiquement à vouloir y croire.

Ne serait-il pas plus généreux d'obéir à l'amour sans restrictions, sans préjugés, sans défenses.

La passion peut être follement lucide, il lui semble bien interdit d'être préconçue dans son parcours, comme dans sa durée.

La liberté du choix[9] est aussi illusoire lorsqu'il s'agit de l'objet de l'amour que pour tous les objets de nos désirs vivants.

[3]L'amour peut peut-être conduire les amoureux vers des horizons insoupçonnés malgré les conditions sociales exécrables, malgré les déficiences individuelles inévitables, si la sim-

---

42 I *V* elles *seront* relatives I *V* et *feront* double 45 I état *d'esprit* préjudiciable 46 I connaissance *à* la 49 I univers *comme une* cellule 56 I dépit l'impossible 59 I sans *restriction*, sans 60 II,III *V* sans *défiances*. // 62 I parcours, dans 67 I malgré *des* conditions 68 I malgré *des* déficiences

7. Ce terme de « similitudes » renverrait, dans un vocabulaire plus moderne, à des unités codées. Ainsi Borduas parlera, comme il le fait ici, de valeurs anciennes, alors que, ailleurs, il parlera de nouvelles valeurs, celles de l'automatisme, sous l'expression de « similitudes nouvelles » (p. 312).

8. Voir, p. 357, la citation de Breton.

9. Le choix, impliquant une activité de la raison (voir p. 279), est évidemment donné comme illusoire.

plicité est suffisante. Au-delà de l'isolement habituellement nécessaire, habituellement d'une durée assez longue aussi, n'y aurait-il pas une phase possible de parfaite intelligence de ces deux êtres dans l'univers ?

À la limite de la phase délirante exclusive, est-il impossible, si on le permet, une phase plus délirante encore, non exclusive, au contraire embrassant tous les êtres et les choses ?

Seul : deux : tous.

En tout cas, toute direction imposée à l'amour ne pourra jamais que le détruire. Toute action choisie n'est bonne qu'à émonder.

Coupons largement les branches mortes du pommier, coupons aussi largement les branches du milieu, que le soleil, la chaleur puissent pénétrer au cœur de l'arbre. Soyons ardents, attentifs, peut-être les fruits seront-ils plus parfaits.

De toute façon, nous aurons fait ce qu'il était possible de faire. Nous avons toujours cru que le possible devait suffire à notre espoir.

Le surréalisme fut pour nous l'occasion de notre évolution sensible. Il permit les contacts brûlants des généreux scandales que sans lui nous n'aurions probablement pas connus, embourbés que nous étions dans des préjugés sans nombre.

Le surréalisme replaça l'œuvre d'art à sa place dans l'activité de l'homme. Il permit de mieux connaître le mécanisme de la création poétique. Il nous révéla la continuité des prophéties[10].

---

69 I suffisante. // Au-delà 70 I *R* habituellement *momentané* d'une I aussi n'y 73 II,III exclusive est-il <Nous retenons la leçon de I.> 74 I non exclusive *celle-là*, au 75 III *A* choses ? // *Seul* : *deux* : *tous.* // En 77 I cas, *toutes directions* imposée 78 I détruire. // Toute I choisie, n'est 82 I Soyons *ardent, attentif.* // *Peut-être* les 88 I,II Il *nous* permit III *R* Il *nous* permit 93 I révéla [*R l'ininterruption A la continuité*] des

10. Sont prophétiques, pour Borduas, les œuvres qui transgressent les valeurs établies. Dans *la Transformation continuelle* (p. 283) et dans *Refus global* (p. 340), Borduas nomme Lautréamont et Sade.

Le surréalisme fut pour nous un magnifique exemple de courage, d'ardeur. Le surréalisme, par tout son comportement, nous révéla une large tranche de nous-mêmes.

Nous sommes les fils imprévisibles, presque inconnus d'ailleurs du [4]surréalisme. Des fils illégitimes peut-être, dont la filiation se fit à distance, non volontairement de notre part, mais par la force des choses.



96 I ardeur. // Le 98 I imprévisibles presque 100 I,II non *par volonté* de III non [R *par*] [*l'volonté*] de I,II part par III *A* part, *mais* par 101 I,II choses. *Enfin, nous avons le sentiment d'être à* [I «0 »] [R II,III «0 » *A zéro.*] // *De destruction en destruction, de désespoir en désespoir nous avons atteint par-delà la nausée la simple réalité. // Seuls nos sentiments demeurent. // Une raison d'être, un espoir sans limites* [I *sans limite*] *s'ouvre devant nous. Nos attaches sentimentales avec le passé, attaches qui nous masquaient la réalité de toutes choses sous de faux signes, de faux accents, dans des espoirs desséchés sont rompus.* [I *rompus. Rien*] // *Rien ne devrait maintenant entraver notre* [III *R notre A pour la*] *marche en avant vers* [R III *vers*] *la libération complète de nos possibilités* [R III *nos possibilités A notre potentiel d'énergie*].

EN REGARD DU SURRÉALISME ACTUEL

En regard du surréalisme actuel est une reprise partielle du *Surréalisme et nous*. Nous avons choisi de présenter séparément ces deux versions d'abord parce qu'elles diffèrent grandement et aussi parce qu'*En regard du surréalisme actuel*, faisant partie du manifeste collectif, prend une autre signification et que cette intégration a causé des dissensions étrangères à la rédaction du texte initial.

Nous ne possédons aucun indice qui nous permette de placer une date sur la première version, qui est la réécriture du texte d'origine. Par contre, un événement survenu vraisemblablement à l'hiver 1948 s'avère fort significatif. Claude Gauvreau le raconte :

> Riopelle et Pierre Gauvreau contestaient la validité de la phrase de Borduas : « Breton seul demeure incorruptible » ; Pierre écrivit un texte, que Riopelle endossa, où il faisait la critique de celui de Borduas. [...] Ce texte fut apporté à Borduas dans son atelier ; il en lut deux lignes, puis, dans un geste exaspéré, le projeta violemment dans un coin de l'atelier. On imagine le froid qui s'ensuivit[1].

Le texte de Pierre Gauvreau et Riopelle débute ainsi :

> Il nous est nécessaire d'exprimer notre désaccord sur le point essentiel de votre critique EN REGARD DU SURRÉALISME ACTUEL que vous vous proposez de publier à la suite du manifeste REFUS GLOBAL [...][2]

Or, le titre « En regard du surréalisme actuel » n'a été décidé qu'à la fin, inscrit à la main sur la maquette dactylographiée par Pierre Gauvreau lui-même. Ce qui signifie que ce texte a été intégré très tardivement dans le manifeste.

---

1. Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste », *la Barre du jour*, nº spécial 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 71-72.

2. Lettre de Pierre Gauvreau et Jean-Paul Riopelle à Borduas (voir François-Marc Gagnon, « Le *Refus global* en son temps », dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, p. 76-77).

Le rapport de ce texte à celui qui l'a précédé est paradoxal, attestant l'ambiguïté des relations que Borduas entretenait avec les surréalistes européens. Dans l'optique d'une participation à l'exposition internationale du surréalisme, organisée par Breton, Borduas l'attaque[3], alors qu'après avoir décidé de ne pas participer à une manifestation commune avec celui-ci, il le considère comme le seul qui soit resté fidèle aux orientations fondamentales du surréalisme. Encore ici, Borduas paraît jouer du compromis : la différence entre l'automatisme montréalais et le surréalisme européen est amplement explicitée dans les *Commentaires sur des mots courants* (notamment aux articles « Automatisme psychique » et « Cubisme ») ; ici elle s'inscrit dans une critique fondamentale de ce qu'est devenu le surréalisme.

Par contre, la rupture avec Breton semble impossible à consommer tant ce dernier a exercé un rôle important dans la formation de Borduas. On peut aussi avancer que Breton, à la différence de l'ensemble des autres surréalistes que Borduas condamne, n'est pas peintre. À la limite, c'est peut-être la peinture des surréalistes que rejetait Borduas. On comprend alors que les Riopelle et autres jeunes qui exposaient à Paris aient été gênés par une telle condamnation. Peut-on alors considérer comme un compromis de la part de Borduas la suppression de cette phrase qui subsistait toujours sur la maquette (version II) : « La qualité convulsive des œuvres est pour nous l'unique justification[4] » ?

En fait Borduas se prête ici au même jeu de condamnations que Breton dans le *Second manifeste du surréalisme.* D'ailleurs, dans leur lettre de contestation, Pierre Gauvreau et Jean-Paul Riopelle font une allusion directe à ce manifeste :

> Quant à une phase d'or située au début du mouvement où les erreurs de jugement auraient été inconnues il suffit de se référer au manifeste de 1929[5] pour se rendre compte que les jugements portés sur les œuvres et les individus n'étaient rien moins que l'expression d'une sensibilité toujours aux aguets et d'une prise de conscience toujours remise en question[6].

Ce passage de la lettre de Pierre Gauvreau et de Jean-Paul Riopelle semble impliquer que Borduas connaissait dès 1948 le *Second Manifeste.* De plus, comme nous l'avons établi plus haut, Borduas connaissait au moins deux autres manifestes auxquels Breton a été lié, soit *Limites non-frontières du surréalisme* et *Rupture inaugurale.* Si Borduas a su inscrire la spécificité de l'automatisme, ce ne fut pas en ignorant le surréalisme mais en l'intégrant et en le débordant suivant une orientation particulière.

---

3. Voir l'introduction au *Surréalisme et nous,* p. 356.

4. Voir la variante de la ligne 14, p. 368.

5. Renvoie au *Second manifeste du surréalisme* dont la première édition a paru le 15 décembre 1929 dans *la Révolution surréaliste* (voir Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme,* p. 126, n. 6).

6. Lettre de Pierre Gauvreau et Jean-Paul Riopelle à Borduas (voir *supra,* n. 2).

Il était logique que le surréalisme fût soumis à une transformation continuelle.

J.F.

Inventaire des états du texte

I : « Les surréalistes et nous ». Dactylographie originale. Non signée, non datée. Deux feuillets non paginés (*T.* 257-III-A).

II : « Les surréalistes ». Maquette dactylographiée par Pierre Gauvreau. Le titre a été raturé ; ajout de la main de Borduas : « en regard du surréalisme actuel ». Non signée, non datée. Deux feuillets non paginés (fonds privé).

III : E*n regard du surréalisme actuel,* feuillet tenant lieu de troisième fascicule, non annoncé au sommaire, dans le recueil *Refus global* (Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948). Signé. Trois pages, numérotées, dactylographiées sur stencil Gestetner. Texte de base.

En regard du surréalisme actuel[1]

[1] Les surréalistes nous ont révélé l'importance morale de l'acte non préconçu.

Spontanément ils mirent l'accent sur les « hasards objectifs »[2] primant sur la valeur rationnelle. Leurs intentions n'ont pas changé.

Cependant les jugements rendus, depuis quelques années, portent de plus en plus les marques de l'attention accordée aux intentions de l'auteur. Cette attention domine de beaucoup celle portée à la qualité « convulsive »[3] des œuvres.

VARIANTES I : dactylographie, 2 f. (*T.* 257-III-A) ; II : maquette provisoire, 2 f. (fonds privé) ; III : *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948. 2 f., texte de base.

1 I actuel <Titre en I : *LES SURRÉALISTES ET NOUS.*> II <Titre en II : *LES SURRÉALISTES.*> II *A en regard du surréalisme actuel* 8 I portent, de plus en plus, les

1. Référence au surréalisme d'après-guerre, alors qu'André Breton s'éloigne de la vision stalinienne du marxisme ; il avait fait voir dans *Arcane 17* (New York, Brentano's, 1945) et dans l'*Ode à Charles Fourier* (Paris, Fontaine, 1947) sa conception nouvelle du socialisme. Conception nouvelle de la psychanalyse également, comme on peut le constater dès la conférence du 10 décembre 1942 aux étudiants de l'Université Yale, alors que, tout en professant ses croyances freudiennes, Breton aborde les visions jungiennes : « Dès le retour à ce qu'on appelle l'existence normale, ce qui sera à balayer de projecteurs, puis à entreprendre résolument d'assainir, c'est cette immense et sombre région du *soi* où s'enflent démesurément les mythes en même temps que se fomentent les guerres » (« Situation du surréalisme entre les deux guerres », *la Clé des champs*, p. 87). D'où les hommages de Breton à Antonin Artaud après la guerre – Fernand Leduc et Thérèse Renaud assistèrent à l'un d'entre eux, à la galerie Lœb – parce qu'Artaud rejeta le premier toute adhésion au Parti et sut découvrir très tôt les mythes amérindiens (*ibid.*, p. 99-103).

2. Référence à une notion surréaliste que Borduas a pu trouver dans un article d'André Breton et Paul Éluard paru dans *Minotaure* (« Enquête », nº 3-4, décembre 1933, p. 101-116). Le texte d'introduction de l'enquête a été repris et élaboré par Breton dans *l'Amour fou* (1937). L'analyse, qui tente de concilier la « nécessité reconnue » d'Engels et le « désir inconscient » de Freud, l'amène à la définition suivante : « [...] *le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain* [...] » (p. 102 dans *Minotaure* et p. 25 dans l'édition de 1968 de *l'Amour fou*). Voir Petr Kral, « Hasard objectif », dans Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p. 200. Voir également Pierre Mabille qui, dans *Égrégores* (1938), se réfère à *l'Amour fou* à propos du hasard objectif (p. 119 de l'édition de 1977).

3. Référence à la notion de beauté convulsive qui est propre aux surréalistes et qu'André Breton a définie dans *Nadja* et autres textes subséquents. Borduas s'y est référé plus explicitement dans un des états de texte de *Manières de goûter une œuvre d'art* (voir p. 157 et 189).

D'où répétitions d'erreurs inconnues à la phase empirique.

L'intention est nécessaire, non suffisante.

Impossibilité de reconnaître l'intention vivante, fatale, de la fausse : attitude adoptée, recherchée, calculée, intéressée.

La qualité convulsive ne peut être que la résultante d'une opération magique ; exprimant une imprévisible relation matérielle.

Le reste est relatif, intéressant et nécessaire, non suffisant.

Si à la vue de ce dessin, j'ai la certitude morale d'être devant un Mousseau[4], ce n'est certes pas pour telle ou telle intention de l'auteur. Cette intention m'est encore en grande partie inconnue ! Si j'ai la certitude d'être devant un Mousseau, c'est à cause d'une relation plastique non intentionnelle, fatale et constante à Mousseau que ma mémoire me rappelle comme une chose unique et propre à tous les objets qu'il façonne.

Si je reconnais telle aquarelle comme étant de Riopelle (exemples d'une des récentes expositions[5]) ce n'est pas à cause des moyens employés, volumes, lumières, mouvements, matières, couleurs (ces moyens ont peu changé depuis toujours) mais uniquement à cause d'une relation plastique propre et tout aussi involontaire à Riopelle[6] que la qualité de ses sens, de son esprit.

[2]Là réside toute la puissance convulsive, transformante.

C'est cette puissance qu'ont perdue les artistes les plus connus de notre époque dans l'exploitation consciente de leur personnalité.

Breton seul demeure incorruptible.

PAUL-ÉMILE BORDUAS

---

14 I,II intéressée. // *La qualité convulsive des œuvres est pour nous l'unique justification.* // La qualité 18 I l'nécessaire, non *insuffisante.* // Si 19 I dessin j'ai 27 I,II exemples *de la dernière exposition*) ce 29 I couleurs, (ces 30 I d'une *autre* relation

4. L'édition originale du *Refus global* comprend plusieurs illustrations, dont l'une, *Ronces marchant nu-pieds*, papier mâché, de Jean-Paul Mousseau.

5. Une exposition Mousseau-Riopelle eut lieu du 29 novembre au 14 décembre 1947.

6. *Refus global* donnait aussi *Entre les quatre murs du vent j'écoute*, huile, de Jean-Paul Riopelle.

QUATRIÈME PARTIE

« Persistance dans la nuit[1] »

L'avant-texte de *Projections libérantes*, à l'instar de celui de *Manières de goûter une œuvre d'art*, est considérable. La majorité des brouillons, manuscrits et dactylographies produits par Borduas pendant la rédaction de *Projections libérantes* ont été conservés. À l'exception d'un manuscrit égaré lors d'un envoi postal en France (dont un double au carbone a été conservé) et d'un manuscrit dont la première moitié paraît avoir été détruite ou perdue par l'auteur lui-même, cet ensemble, conservé au Musée d'art contemporain de Montréal (fonds Paul-Émile Borduas, cote *T.* 259) permet de suivre pas à pas la genèse de ce texte.

Le travail d'édition de *Projections libérantes* nous a amené à réévaluer le classement alphanumérique proposé par Pierre Théberge et à préciser la séquence de rédaction de l'ensemble des manuscrits. Pour des raisons de lisibilité, nous avons reporté dans l'appendice VI certaines ébauches qui présentaient de trop grandes divergences avec le texte de base. Ce sont les textes inédits intitulés *Questions d'une actualité de plus en plus brûlante* et *Pour retrouver une certaine liberté d'esprit*. Par souci de fidélité au texte, nous avons exclu d'autres ébauches attribuées de façon erronée à cette séquence. Ce sont les manuscrits *T.* 259-N et 259-O, contemporains de la rédaction de *Projections libérantes*, mais appartenant à un projet de conférence de presse qui date de l'époque du renvoi définitif de Borduas de l'École du meu-

1. Titre d'une aquarelle de 1950.

ble ; ces textes sont également reproduits dans l'appendice VI. Pour l'établissement des variantes, nous avons donc retenu quatre ébauches manuscrites, trois doubles au carbone, quatre dactylographies et un état imprimé qui représentent les états successifs de la rédaction de *Projections libérantes*. Le texte de l'édition Mithra-Mythe, seule édition à paraître du vivant de l'auteur, a été retenu comme texte de base.

Le présent travail d'édition nous a amené à respecter l'usage concernant l'utilisation des majuscules[2], à éliminer les nombreuses anomalies contenues dans l'édition originale – dont un contresens majeur – et, pour la plupart, conservées telles quelles dans les éditions subséquentes[3]. En raison de leur nombre, nous avons dû renoncer à publier la liste exhaustive des variantes colligées dans les onze états retenus (6 000 variantes environ). Nous avons décidé d'exclure, de propos délibéré, les variantes purement orthographiques (à moins qu'elles n'impliquent un changement de sens ou ne le modifient) ainsi que les variantes de ponctuation des textes manuscrits I-IV. La ponctuation du texte de base a été respectée sauf pour quelques rares signes (virgule, point-virgule) qui ont été ajoutés lorsque la clarté de la phrase l'exigeait. L'inventaire complet des 6 000 variantes de *Projections libérantes* a été déposé pour consultation au fonds Paul-Émile Borduas des archives de l'UQAM.

«*Enfin libre de peindre*»

De Saint-Hilaire, le 4 janvier 1949, Borduas écrit au peintre Fernand Leduc pour l'informer de ses activités et des causes du retard qu'il a pris dans la réponse à ses lettres :

---

2. Dans le cas, notamment, des noms d'institutions pour lesquels Borduas emploie de façon indifférenciée majuscules et minuscules.

3. En reportant sur les doubles au carbone de chacun de ses manuscrits les corrections ultérieures qu'il fait subir au texte, Borduas fait habituellement disparaître ces anomalies que l'on peut déchiffrer sous les ratures : *abdomaine, autenticité, caos, chaot, crétien, clitéris, conveccité, indécitions, foroms, inumains, provoca, mourrera, sciècles, spychique, surcroix, umour, ussiez.* Un tableau complet de ces cas a été déposé au fonds Paul-Émile Borduas des archives de l'UQAM.

> Vos deux dernières lettres[4] arrivèrent en pleine activité *littéraire* en forçant le qualificatif ! Depuis deux mois je travaille, jour et nuit, à un petit bouquin maintenant terminé. Je cherche à le faire imprimer. Il aura pour titre *Projections libérantes* et jouira, j'espère, d'une certaine influence sur l'acceptation, tout au moins, de notre existence[5].

Pour Borduas et son groupe, l'année qui s'achève en a été une de crises dont les effets conjugués n'ont cessé d'atteindre de plus en plus directement les Automatistes et leur chef. La dissolution de la *Contemporary Arts Society* en février 1948 et les ruptures qu'elle engendre auprès des amis personnels que sont John Lyman et Maurice Gagnon, la longue polémique dans les journaux qui entoure la parution du *Refus global* et coïncide avec le renvoi de l'École du meuble le laissent affaibli et quelque peu amer. À la suite de l'arrêt de ses activités en septembre et de sa retraite forcée à Saint-Hilaire, Borduas éprouve un sentiment croissant d'isolement et d'impuissance, auquel viennent s'ajouter les inquiétudes nouvelles pour assurer la subsistance des siens. La tournure inattendue des événements le plonge brusquement dans un climat de grande insécurité :

> Je vis dans un drôle d'état depuis un mois ! J'oscille entre la certitude d'avoir fait exactement ce que la conscience la plus exigeante m'obligeait de faire, et en même temps, l'impression d'une parfaite impossibilité de vivre en faisant vivre ma famille, dans des conditions pareilles[6].

À la fin d'octobre, un arrêté ministériel confirme le renvoi de Borduas. Incapable de peindre avant d'avoir dénoncé à leur tour les responsables de cette sanction, Borduas recourt alors à l'écriture pour se libérer, commme il le dit, « d'un tas de saletés qui [lui] pèsent », pour faire le point en lui-même et éclairer cette « tranche de [ses] activités demeurées dans la pénombre d'une action ininterrompue ». Pour comprendre le sens de *Projections libérantes,* il faut se reporter aux activités de Borduas et aux circonstances qui entourent immédiatement son renvoi de l'École.

---

4. Borduas fait allusion aux lettres du 13 et du 28 décembre dans lesquelles Leduc lui reproche son long silence. Voir Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière,* p. 95 et 104-105.

5. *Ibid.*, p. 251.

6. Lettre à James Johnson Sweeney, 20 octobre 1948 (*T.* 164).

L'École du meuble

Entré à l'École du meuble en septembre 1937, peu de temps après l'engagement de Maurice Gagnon[7], sur un malentendu[8], Borduas y enseigne la documentation, la décoration et le dessin à vue. Peu à peu, il éprouvera des difficultés à s'entendre avec son directeur, Jean-Marie Gauvreau, qui cherche à limiter la formation de l'école aux arts appliqués aux industries de l'ameublement. L'exposition de Borduas à la *Dominion Gallery*, en 1943[9], accentuera les divergences d'opinion entre les deux hommes. À la suite de la grève à l'École du meuble en 1946, grève dont on l'accusa d'être l'instigateur, Borduas apprend que ses cours de décoration et de documentation lui sont retirés. On ne peut mieux mesurer les conséquences de cette sanction et le désaveu de Borduas par les professeurs de l'École que par sa résolution immédiate et brutale d'abandonner sur-le-champ l'enseignement et de quitter définitivement le Canada. La fermeté de sa décision étonne, inquiète même ses amis à l'étranger :

> Je vous adresse un mot en attendant pour vous dire combien nous trouvons votre idée dangereuse et merveilleuse.
>
> [...] Notre suggestion était celle-ci : pourquoi, sans abandonner votre poste à l'École du Meuble, ne demandez-vous pas un congé de six mois et ne venez-vous pas, seul, vous rendre compte des conditions sur place. [...] Je vous en prie, ne brûlez pas les ponts avant d'avoir vu les conditions ici[10].

Les conditions difficiles qui prévalent dans l'Europe de l'après-guerre et la possibilité de poursuivre pendant un certain temps encore l'action entreprise à l'École du meuble vont faire hésiter Borduas à engager sa famille dans l'aventure. En avril 1947, devant les difficultés politiques en France et l'activité de

---

7. Maurice Gagnon fut nommé professeur et conservateur de la bibliothèque de l'École du meuble le 22 juillet 1937.

8. Voir p. 415-417.

9. Voir p. 456.

10. Lettre de Simone Beaulieu à Borduas, Paris, 15 juillet 1946 (*T.* 182).

plus en plus prenante du « groupe », il reporte à nouveau son départ :

> Mon rêve d'aller un jour prochain, avec ma petite et chère famille m'installer en France s'est enfui devant les difficultés morales de ces temps de trouble.
>
> De plus en plus aussi, je me rends compte que mes activités de ces dernières années m'ont profondément marqué. Durant des années je m'étais cru dégagé de tout esprit nationaliste, aujourd'hui je me retrouve à penser que si je puis atteindre un certain ordre international ce n'est que dans un enracinement progressif dans le milieu où j'ai œuvré depuis quelques années. Donc m'expatrier en ce moment me semble une impossibilité. En tout cas il est impossible que je fasse de moi-même les premiers pas[11].

À mots à peine couverts, Borduas évoque la possibilité d'être un jour forcé de quitter l'École où il enseigne depuis plus de dix ans et d'être contraint, pour gagner sa vie, de s'exiler. Alors que ses rapports avec les membres du groupe automatiste s'intensifient au cours de cette période et sont clairement manifestés au sein de l'École et à l'extérieur, ses rapports avec les autres membres du corps professoral et de la direction se détériorent. Guy Viau, disciple de Borduas et son collègue à l'École, cherche en vain à le prévenir des dispositions qu'entend prendre le directeur de l'École du meuble à son endroit :

> C'est que toutes les difficultés qui se posent à lui [Jean-Marie Gauvreau] en ce moment ne sont pas dues ni à vous ni à votre enseignement qui êtes tous deux impeccables, mais au fait de l'incompatibilité de votre enseignement, et jusqu'à un certain point de celui de M. Gagnon[12] avec le sien et celui des autres professeurs, ce qui cause le présent conflit d'autorité en forçant les élèves à prendre part pour tel ou tel enseignement contre tel autre. Il faudrait qu'il vous approuve publiquement et tout rentrerait dans l'ordre. Je sais qu'il ne faut guère y compter, mais il n'y a pas d'autre solution[13].

Les événements se précipitent et lorsque *Refus global* paraît en librairie, le 9 août 1948, Borduas est conscient d'avoir publié, comme il l'écrivait dès le 13 février 1948, un « texte engageant

---

11. Lettre à Guy Viau datée du mois d'avril 1947 (*T.* 166).

12. Le 16 octobre 1947, Maurice Gagnon remettait sa démission à Jean-Marie Gauvreau.

13. Lettre de Guy Viau à Borduas, du 5 avril 1947 (*T.* 166).

[sa] vie entière sans échappatoire possible[14] ». Une fois lancé, le manifeste devait en effet avoir de graves conséquences sur la carrière et la vie familiale de Borduas.

Le 7 septembre 1948, Jean-Marie Gauvreau lui transmet la copie d'une lettre du sous-ministre Gustave Poisson, lui annonçant sa suspension de l'École, à compter du 4 septembre ; dans une lettre « personnelle et confidentielle » qui accompagne l'envoi de Poisson et sa note officielle à titre de directeur, Jean-Marie Gauvreau conseille à Borduas de démissionner comme professeur à l'École du meuble, pour lui éviter des ennuis plus graves encore[15]. Gauvreau, comme l'apprendra plus tard Borduas[16], s'était rendu chez le ministre et avait déposé sur sa table le manifeste.

> De l'aveu du ministre : Gauvreau-l'hypocrite a déposé un exemplaire de *Refus global* sur la table de Sauvé en lui faisant la remarque qu'aucune autorisation ne lui avait été demandée pour la publication de ce texte !

---

14. Lettre à John Lyman, 13 février 1948 (*T.* 249). Claude Gauvreau confirme ce fait : « Un jour de l'été 1948, je vis arriver sur le Richelieu l'embarcation de Borduas ; il ne semblait pas angoissé mais s'écria : 'On a beau s'y attendre, c'est tout de même un choc !' Borduas venait de recevoir une lettre de Jean-Marie Gauvreau lui annonçant que le ministre Sauvé l'expulsait de l'École du Meuble » (« L'épopée automatiste », *la Barre du jour*, nº spécial 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 78).

15. « S'il m'est permis de te donner un conseil, c'est de donner immédiatement ta démission par écrit : ce qui t'attirerait moins de désavantages matériels. Il me semble que c'est un argument que tu te dois de considérer : pour d'autres sinon pour toi. // Je suis bien peiné de ce qui arrive. Cela me bouleverse ; mais je n'y puis absolument rien. Que ce mot personnel de ma part soit au moins la preuve de ma sincérité » (lettre de Jean-Marie Gauvreau à Borduas libellée « personnelle et confidentielle », 4 septembre 1948, *T.* 238). L'article du 15 août du *Petit Journal* (« Écartèlement et jus de tomates. Nos automatistes annoncent la décadence chrétienne et prophétisent l'avènement du régime de l'instinct ») avait appris à Gauvreau la parution de *Refus global*. Se déclarant stupéfait « qu'un professeur de l'École du meuble soit le principal protagoniste d'un mouvement de ce genre » et se disant incapable de dissocier le nom de Borduas de sa charge d'enseignant, Jean-Marie Gauvreau avait sommé pour une première fois Borduas, dans une lettre du 19 août, de démissionner de son poste.

16. « Merci mon cher Guy, vos renseignements sont de premier ordre. Ils raffermissent ma conviction. Gauvreau-le-directeur est bien l'auteur de toute l'histoire » (Lettre à Guy Viau, 18 septembre 1948, *T.* 166).

> C'est la seule préparation que le ministre a eue pour en entreprendre la lecture. J'imagine qu'il n'a pas dû aller plus loin que la première page pour me flanquer à la porte...[17]

Le lendemain, Borduas avise Gauvreau que « la défilade suggérée tombe à faux », qu'il ne peut démissionner puisqu'il est déjà suspendu, et qu'il revient au directeur de révéler cette « nouvelle littéraire » à la presse. En dépit de l'avertissement contenu dans sa lettre à Gauvreau, Borduas ne désire pas que le bruit de sa suspension se répande avant qu'il ait pu organiser de façon adéquate sa défense. Car, pour que son renvoi soit effectif, la Commission du service civil doit encore se prononcer. Conservant peu d'espoir de modifier la décision de cette Commission avant qu'elle ne soit prise, il désire toutefois que la cause soit entendue « dans la plus vive lumière ». Aussi s'affaire-t-il, les jours suivants, à préparer un dossier pour sa défense et consulte un ami avocat, Godefroy Laurendeau[18]. Mais il doit bientôt se rendre à l'évidence : la Commission ne fera qu'entériner d'un coup de tampon officiel la décision prise par le ministre. Borduas modifie alors sa stratégie :

> La Commission du service civil est constituée d'un seul membre, M. J. E. Laforce ! Ce n'est donc pas une commission mais un commis. Dans ces conditions il était ridicule de lui présenter ma cause. Je me défendrai devant le ministère[19].

---

17. Brouillon de lettre de Borduas à Bernard Morisset, daté du 5 octobre 1948 (*T.* 147). Le ministre annonce le 2 septembre la suspension de Borduas, sans avoir lu *Refus global*, comme l'indique un échange de lettres de cette époque entre le Ministère et Jean-Marie Gauvreau, conservé dans le fonds de l'École du meuble. Le 8 septembre, le sous-ministre Poisson demande à Jean-Marie Gauvreau de lui envoyer « les 'Manifestes' publiés de M. Borduas ». Déclarant qu'il n'en connaît qu'un seul, Jean-Marie Gauvreau lui transmet sous pli séparé, le 15 septembre, deux exemplaires de *Refus global*.

18. Le 9 septembre, Borduas, qui prépare sa défense devant la « Commission du service civil », recherche l'appui de personnes en dehors du groupe automatiste, susceptibles de cautionner publiquement son travail : un témoignage de Guy Viau, un article de Robert Élie et une critique du père Régis, « la plus sévère possible, de l'attitude morale du manifeste », seront ainsi sollicités par Borduas et soumis au ministre Sauvé le 27 septembre par Me Godefroy Laurendeau.

19. Lettre à Guy Viau, 18 septembre 1948 (double conservé au Centre de recherche en art canadien de l'Université de Montréal).

Le 18 septembre, la presse montréalaise est accidentellement mise au courant de la suspension de Borduas[20], qui convoque aussitôt une conférence de presse et remet le 21 septembre le dossier de sa suspension aux journalistes[21] en expliquant le sens de sa protestation :

> M. Borduas a clairement expliqué :
>
> 1 – Qu'il reconnaît au Ministre le droit de la haute autorité à l'École du meuble.
>
> 2 – Qu'il ne cherche point la pitié.
>
> 3 – Que jamais, au cours des onze années passées à l'École du meuble il n'avait donné un enseignement contraire au programme tracé.
>
> 4 – Qu'on peut ne pas être d'accord avec ses propres idées de l'art sans pour cela lui en garder rancune.
>
> 5 – Que le procédé employé à son égard était injuste ; qu'on aurait dû lui demander de démissionner, ce qu'il aurait fait avec plaisir et non pas le mettre à pied, quitte ensuite à faire approuver son renvoi par la Commission du service civil [...] « Je ne me reconnais pas en faute. Je n'accepte pas cette sanction. Je crois avoir toujours accompli mon devoir d'homme et de citoyen. On aurait pu me demander ma démission mais je n'admets pas que l'on me mette à la porte. Voilà le sens de ma protestation[22] ».

On trouve déjà ici plusieurs des arguments qui seront repris dans le projet de lettre au ministre Sauvé et dans *Projections libérantes*. Professeur estimé de ses étudiants, dont plusieurs connaissent déjà des succès hors de l'École, Borduas ressent d'au-

---

20. Voir « M. Borduas est mis à la porte », *le Canada*, 18 septembre 1948, p. 2 et « Borduas renvoyé », *le Devoir*, 18 septembre 1948, p. 3. « [...] Je veux vous dire que votre lettre semble frapper juste et l'embêter et qu'il n'a pas l'envie que la presse soit mise au courant » (lettre de Guy Viau du 15 septembre 1948, *T.* 166).

21 Voir « La protestation de Paul-Émile Borduas », *la Presse*, 22 septembre 1948, p. 37 et « M. Borduas n'accepte pas cette sanction », *le Devoir*, 22 septembre 1948, p. 2. Voir aussi plus loin la section des « propos rapportés », p. 650. Ce dossier remis à la presse comprenait la lettre du 2 septembre de Gustave Poisson à Jean-Marie Gauvreau, la lettre « officielle » du 3 septembre de Jean-Marie Gauvreau à Borduas et la réplique de celui-ci, datée du 7 septembre. Si Borduas songe à produire, vers la fin d'octobre, la lettre « confidentielle » à la presse – ce qui embarrasserait Gauvreau – il s'en abstient, désirant que la lutte soit menée de façon « loyale », comme il l'affirmera plus tard à André Laurendeau dans une lettre du 28 octobre 1948.

22. « Monsieur Borduas proteste contre son renvoi », *la Patrie*, 22 septembre 1948, p. 6.

tant plus fortement l'injustice que représente cette suspension arbitraire due à un manifeste produit à l'extérieur du milieu scolaire et dont la parution avait délibérément été retardée jusqu'à l'été pour éviter toute confusion à ce sujet.

Depuis sa parution, *Refus global* suscite dans la presse des réactions nombreuses, pour la plupart hostiles. Le renvoi de Borduas fournit aux Automatistes l'occasion d'une riposte vigoureuse. Ils multiplient les lettres aux journaux et font paraître une série de témoignages d'anciens étudiants de Borduas. Le 26 septembre, ils invitent ceux et celles qui désirent protester contre le renvoi de Borduas, à signer une lettre collective. Ces manifestations de solidarité n'arrivent guère à mobiliser l'opinion. Les Automatistes ne recueillent, en trois jours, que seize signatures dont six proviennent des signataires de *Refus global* eux-mêmes[23]. Alors que les appuis escomptés ne se manifestent pas, les signes d'une censure discrète et efficace se multiplient, isolant Borduas, lui « appliquant le bâillon », comme il dira dans *Projections libérantes*, et contribuant à instaurer dès la fin de septembre, dans le cercle des Automatistes, un climat de plus en plus inquiétant. Ainsi le *Courrier de Saint-Hyacinthe* refuse de publier la mise au point de Borduas en réponse à un article vitriolique de son rédacteur en chef, Harry Bernard[24]. Une exposition, prévue à l'Université de Montréal, est annulée[25] ; *le Canada*, qui

---

23. Cette lettre de protestation, adressée à la « Commission du service civil » (dont un double est conservé en *T.* 128), a été publiée par Guy Robert (voir *Borduas*, p. 156-157). On notera toutefois que, contrairement à ce qu'affirme Guy Robert, cette lettre ne fut pas reproduite dans les journaux.

24. Harry Bernard, « Le cas Borduas », *le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 24 septembre 1948, p. 1 : « Il n'est pas étonnant que devant un pareil texte, les autorités se soient émues. Qu'un gogo quelconque s'amuse à pareil anti-cléricalisme de commis-voyageur, exprimé en français fautif, cela le regarde. S'il s'agit, comme c'est 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 MM. Sauvé et Poisson. » Le 1er octobre, Bernard informe ses lecteurs qu'il refuse de publier la lettre que lui adresse Borduas en réponse à son article, « [...] où la politesse n'est pas plus respectée que le sens commun. [...] M. Borduas nous demande de publier sa lettre. Nous n'en ferons rien. Non seulement ses idées et sa prose ne sauraient intéresser nos lecteurs, mais nous n'avons pas à lui fournir de tribune ». En dernière ressource, Borduas s'adressera à Conrad Langlois, du *Clairon*, qui refusera de faire paraître sa mise au point.

25. Cette exposition rétrospective, qui devait avoir lieu à compter du 16 octobre 1948, fut annulée par le recteur, Mgr Olivier Maurault. Voir « Une en-

s'était engagé le 24 septembre à publier vingt-cinq témoignages d'anciens étudiants de Borduas, se récuse également[26] ; des bruits courent au sujet de la fermeture prochaine du journal étudiant *le Quartier latin*, auquel les Automatistes collaborent régulièrement[27]. Pour Borduas, il est impérieux de rétablir son crédit car, à travers lui, de façon de plus en plus persistante, c'est tout le mouvement automatiste qui se trouve attaqué. C'est alors qu'il apprend de Pierre Dansereau, de l'Université de Montréal, que sa candidature a été soumise pour l'obtention d'une bourse Guggenheim. La possibilité d'une reconnaissance extérieure éclatante et la situation financière précaire où il se trouve réduit lui font rechercher cette distinction. Borduas met alors un soin inhabituel à préparer sa demande, qu'il étoffe par une série de témoignages parus dans les journaux et relatant les différentes phases de sa carrière de peintre. Le travail de remémoration auquel il se livre pendant ces semaines ne sera pas sans disposer Borduas à sa « troisième expérience d'écriture » et il marquera directement la conception et la forme de *Projections libérantes*. Ayant soumis sa demande à la fondation Guggenheim le 12 octobre[28], Borduas, qui s'est remis à espérer en des appuis extérieurs, s'adresse à James Johnson Sweeney du Musée d'art moderne de New York et s'enquiert des possibilités d'organiser une exposition dans cette ville :

> Vous connaissant depuis plusieurs années comme un défenseur de l'art, je prends la liberté de solliciter votre attention. Peut-être me consentirez-vous votre aide pour briser le cercle étroit qui tente de nous étouffer[29].

---

quête sur le cas Borduas », *le Canada*, 24 septembre, 1948, p. 2 et *infra*, *Questions d'une actualité de plus en plus brûlante*, p. 607.

26. Ce retrait subit et inexpliqué fit soupçonner une intervention politique. Pierre Gauvreau, Maurice Perron et Jean-Paul Riopelle, dans une lettre du 13, qui ne parut que le 29 octobre dans *le Clairon*, dénoncèrent cette subite volte-face du *Canada*. Les résultats de l'enquête avaient entre-temps été publiés le 15 octobre, à l'instigation de Claude Gauvreau, dans un article du *Clairon* intitulé « Borduas jugé par ses élèves » et qui regroupait les témoignages de douze diplômés de l'École du meuble.

27. Voir « De la vraie censure à la fausse censure », *le Canada*, 28 octobre 1948, p. 4.

28. Le 22 mars 1949, Borduas apprend que la bourse lui est refusée ; le lendemain il fait part de son dépit à Fernand Leduc, dans une parenthèse, à la fin de sa lettre : « Je reçois, à l'instant, l'avis que la bourse Guggenheim m'est refusée. Je me rends compte que, malgré moi, j'avais fini par y croire éperdument » (Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. 254).

29. Lettre à James Johnson Sweeney, 20 octobre 1948 (*T.* 164).

Entre-temps, l'avenir immédiat reste incertain pour Borduas et son groupe. Laissé sans nouvelles et sans ressources financières depuis sa suspension, ses derniers espoirs, après l'entretien du 27 septembre entre son avocat et le ministre Sauvé, s'amenuisent chaque jour davantage. L'inaction forcée lui pèse. Incapable de peindre, Borduas décide alors de clore l'affaire lui-même. Il rédige une lettre de démission qu'il entend adresser directement à Paul Sauvé :

> Monsieur le ministre,
>
> L'injustice est complète. Sans nouvelle depuis le 7 septembre, il est évident que vous ne donnerez pas la suite promise à ma suspension ; préférant sans doute le silence aux risques minimes de terminer l'affaire. Vous refusez de prendre connaissance de mon dossier, considérant votre information suffisante d'une brève lecture du manifeste, déposé sur votre table par le directeur de l'École du Meuble.
>
> Je terminerai donc cette histoire que vous avez si mal commencée en vous donnant ma démission, ce 25 octobre 1948[30].

Borduas réitère ensuite au ministre les arguments qu'il exposait pour sa défense lors de sa conférence de presse, soit le manque d'autorité du ministère pour imposer une sanction d'ordre moral et l'absence de motifs établissant l'inefficacité de son enseignement. En outre, il remet en cause, comme il le fera dans *Projections libérantes*, la qualité de l'enseignement dispensé dans certaines institutions québécoises :

> Cette affaire met en lumière le peu d'importance attachée à la valeur de l'enseignement, dans certaines de vos écoles, monsieur le ministre. Mais le public ignore encore que les qualités requises du professeur sont avant tout : la servilité, l'abnégation et le silence. Il ignore aussi qu'élèves, professeurs, même le programme d'études, etc., sont prétextes à des activités diverses, de plus en plus lointaines du bien de l'enseignement ; parfaitement orientées qu'elles sont vers un avantage individuel immédiat. J'ai tenté l'impossible contre cette manière d'être. Mon exécution était attendue depuis longtemps, sauf sa maladresse qui a causé une surprise.
>
> *Refus global* fut un prétexte pour me flanquer à la porte et une belle occasion de monter en épinglette la défense de l'orthodoxie ! Mais *Refus global* finira par faire voir à quelques artistes l'obligation d'être intègre et courageux. Rien n'aura été perdu[31].

30. Projet d'une lettre non envoyée à Paul Sauvé (*T.* 156 et *T.* 237).

31. *Ibid.*

Cette lettre, écrite vraisemblablement entre le 20 et le 25 octobre et reproduite par Borduas sur sa fragile machine à écrire à plus de trente exemplaires pour être transmise aux amis et aux journaux, est rendue caduque par l'envoi, le 21 octobre, d'une courte missive (que Borduas, dans *Projections libérantes*, qualifiera de « Document final ») de Gustave Poisson à Jean-Marie Gauvreau, confirmant officiellement son renvoi.

De la peinture à l'écriture : un geste libéré

C'est durant ces jours cruciaux qu'apparaissent les premières ébauches de *Projections libérantes*, rédigées de manière fort significative au verso du projet de lettre au ministre Paul Sauvé[32]. Rejeté par l'institution, Borduas pouvait désormais reprendre de façon plus libre le questionnement des valeurs et de la morale qui sous-tendaient l'enseignement au Québec. Ces préoccupations de Borduas quant à la pédagogie, aux méthodes préconisées et à la qualité de l'enseignement défendu par les autorités, étaient déjà apparues en 1942 dans un des avant-textes de sa conférence « Des mille manières de goûter une œuvre d'art » :

> Une amélioration de l'éducation s'impose. Nous nous ingénions à faire perdre à l'enfant le contact avec le monde sensible. Dès sa deuxième ou troisième année de cours, il est chargé de cinquante livres de matières abstraites à porter. Ne croyez-vous pas qu'il vaudrait mieux d'abord lui donner l'occasion de contempler la beauté de toute chose, idée, objet, être, que de lui donner des recettes, des formules ?
>
> [...] L'on me répondra : « c'est antipédagogique, c'est du Rousseauisme ». Je répondrai que la pédagogie peut être fausse ou bonne selon son orientation. La vie n'est ni bonne ni mauvaise en soi, possédant autant de puissance pour faire le mal que de puissance pour faire le bien. Ce dont il s'agit pour la pédagogie, c'est

32. *Pour retrouver une certaine liberté d'esprit*, une ébauche de *Projections libérantes*, ainsi que deux brouillons de lettres, datés du 28 octobre, aux journalistes Charles Doyon et Guy Jasmin ont été rédigés au verso du projet de lettre du 25 octobre au ministre Paul Sauvé.

conserver la vie de l'esprit d'abord, pour ensuite l'orienter vers l'infini de toute chose[33].

Conférencier inexpérimenté et professeur régulier d'une institution parrainée par le gouvernement, Borduas avait éprouvé un malaise à critiquer la pédagogie officielle. Il devait ultérieurement bannir de sa conférence ces jugements dont il ne connaissait que trop le bien-fondé[34].

Depuis le début des années 1930, certains intellectuels et quelques hommes politiques ont commencé à contester ouvertement le monopole clérical et exigent une plus grande participation de l'État dans ce domaine[35]. En 1937, Jean-Charles Harvey fonde l'hebdomadaire *le Jour*, dans l'intention avouée de se consacrer d'abord à la cause de la réforme de l'éducation. Le 26 mai 1943, le gouvernement provincial adopte la loi de l'instruction obligatoire. Dans les milieux de l'art montréalais, c'est également l'époque de la parution d'*Art et catholicisme* du père Marie-Alain Couturier, qui contribue à remettre en question l'enseignement dispensé aux Beaux-Arts. À cette époque Borduas expérimente dans ses classes de dessin une pédagogie non directive, fondée sur le respect de l'individualité de l'enfant. Cette mise en question de la pédagogie officielle émane des classes de dessin qu'il anime de 1940 à 1942, où il prône l'abandon des « exercices mécaniques, des imitations et des singeries », et la valorisation de l'expression personnelle qui, on le sait, lui fera découvrir sa voie propre. Le conflit qui oppose Borduas aux professeurs de l'École du meuble trouve à s'exprimer dans la réévaluation qu'il fait des méthodes dites traditionnelles. Pour comprendre la large part que Borduas consacre à cette question dans *Projections libérantes*, il faut se rappeler les pres-

33. Voir p. 206-207.

34. Voir p. 598-599.

35. « À partir de 1930, on note un véritable renouveau dans le domaine de la pédagogie : c'est l'époque où Marie-Victorin et Adrien Pouliot s'attaquent à la culture exclusivement littéraire et philosophique dispensée par les collèges classiques et engagent d'utiles polémiques pour le rajeunissement des méthodes pédagogiques. Plusieurs éducateurs vont poursuivre à l'étranger des études supérieures en pédagogie et l'on assiste à une remise en question des théories anciennes ; la philosophie pédagogique, la psychologie expérimentale, l'hygiène mentale, l'orientation, les tests, l'enseignement correctif connaissent une vogue extraordinaire dans de nouvelles fondations au niveau de l'enseignement supérieur [...] » (Louis-Philippe Audet, *Histoire de l'enseignement au Québec 1840-1971*, t. II, Montréal-Toronto, Holt, Rinehart et Winston, p. 326).

sions exercées depuis 1946 par les détracteurs de son enseignement. C'est avec une fidélité remarquable que Borduas, alors qu'il entreprend la rédaction de *Projections libérantes*, reformule ces questions laissées en plan six ans auparavant au moment de la rédaction de *Manières de goûter une œuvre d'art*[36].

Dans les semaines qui suivent, Borduas travaille fébrilement à la rédaction de *Projections libérantes*. Certains journaux, mis au courant du projet, suivent l'affaire avec intérêt. Le 14 novembre, *le Petit Journal*[37] informe ses lecteurs de la rédaction d'un ouvrage par Borduas. Charles Doyon est encore plus explicite dans un article du 10 décembre 1948 :

> On nous apprend que Borduas travaille toujours ferme un pamphlet dont le titre sera *Projection*. Borduas relate son expérience comme professeur et surtout à l'École du Meuble. Il y énumère les causes de ses deux ruptures sociales, la dernière occasionnée par le manifeste *Refus global*. Bien des actes, bien des personnages y sont analysés avec l'objectivité qu'on lui connaît. D'ici trois semaines, cette plaquette sera prête pour publication[38].

Le 24 décembre, Borduas termine la dactylographie du manuscrit[39]. La nécessité de trouver du travail et de pourvoir aux besoins de sa famille retarde la publication de *Projections libérantes*[40]. Il lorgne quelque temps du côté de la France où il espère

---

36. Voir plus loin *Questions d'une actualité de plus en plus brûlante*, p. 609.

37. « Pamphlet du peintre Borduas », *le Petit Journal*, le 14 novembre 1948, p. 55 : « Le peintre Paul-Émile Borduas, congédié par l'École du meuble, à la suite de la publication du manifeste automatiste *Refus global*, prépare une plaquette sur son 'expérience' à cette institution. On croit, dans certains milieux, que son ouvrage sera un véritable pamphlet. »

38. Charles Doyon, « À paraître », *le Clairon*, 10 décembre 1948, p. 8.

39. Le manuscrit IX (*T.* 259-A). Le manuscrit X (*T.* 259-B), daté du 1er février 1949, comporte 75 corrections ponctuelles,

40. Le 25 janvier 1949, Borduas adresse un dossier au directeur du Musée de l'homme à Paris, M. Paul Rivet, auprès de qui il sollicite un emploi. Ce dossier, en plus des documents relatifs à son renvoi et des notes biographiques nécessaires, comprend également un exemplaire de *Refus global* et un double au carbone du manuscrit de *Projections libérantes*. Informé en mai de la disparition du colis, Borduas charge le père Régis de remettre en main propre une nouvelle copie de tous ces documents, que Paul Rivet recevra aux premiers jours de juin. Nos recherches dans le fonds Paul Rivet, au Musée de l'homme, n'ont pas permis de retracer ce manuscrit, mais les indications du père Régis (« Un exemplaire de *Projections libérantes*, 54 p. ») laissent croire qu'il s'agissait d'un double au carbone du manuscrit X (*T.* 259-B) et que le manuscrit perdu lors de l'envoi postal était un double du manuscrit IX (*T.* 259-A). L'envoi du 25 janvier força sans doute Borduas à redactylographier le texte, comme l'indique cette réponse

encore trouver un emploi. Le 4 février, il informe Fernand Leduc que *Projections libérantes* paraîtra chez Mithra-Mythe, l'éditeur de *Refus global*[41]. Le nom de Borduas est associé à cette époque au conflit qui entoure la grève de l'Amiante et à la protestation publique des Automatistes qui paraît alors dans les journaux[42]. Les démarches de Maurice Perron auprès de l'éditeur Serge Brousseau des Éditions Serge, auprès de Balthazard et Craig qui avaient imprimé les reproductions de *Refus global*, restent sans succès. Finalement, le 28 avril, Perron avise Borduas qu'un imprimeur de la rue de Gaspé à Montréal s'engage à imprimer *Projections libérantes* pour environ 150 $. Édité sur un papier mat de format 12,5 x 17,5 cm, tiré à 1 000 exemplaires, l'ouvrage aurait entre 36 et 40 pages. Impatient de le voir paraître – l'impression serait achevée, lui promet-on, à la fin de mai – Borduas accepte.

Acheminé dès les premiers jours de mai aux Jeunes Presses, l'ouvrage ne sera prêt qu'à la fin juin[43]. Le 5 juillet, Perron transmet à Borduas copie du communiqué de presse[44] ainsi que

---

à Fernand Leduc : « Enfin, je vous envoie le manuscrit demandé, en vous priant cependant de bien vouloir me le retourner. Ma fragile machine m'a interdit d'en faire assez de copies » (lettre du 4 février 1949 à Fernand Leduc, dans *Vers les îles de lumière*, p. 253).

41. « Il est vaguement question que Perron édite les *Projections libérantes* mais cette nouvelle me vient indirectement... J'attends Perron » (*ibid*). Claude Gauvreau fournit un éclaircissement sur quelques-unes des démarches de Borduas : « Borduas avait essayé de faire publier *Projections libérantes* par T.-D. Bouchard mais le directeur du *Haut-Parleur* ne trouva pas de son goût certains passages du récit. Par ailleurs, Pierre Gauvreau et Maurice Perron se sentirent vexés de ce que Borduas n'ait pas recouru à Mithra-Mythe. Perron offrit ses services et c'est ainsi que l'éditeur automatiste fit connaître au public sa troisième et dernière publication » (Claude Gauvreau, « L'épopée automatiste », p. 80).

42. Cette protestation, rédigée par Pierre Gauvreau et contresignée par vingt-deux autres signataires, pour la plupart membres du groupe automatiste, parut dans *le Devoir* (5 février 1949, p. 4), sous le titre « Cadenas et Indiens, une protestation », et dans *le Canada* (8 février 1949, p. 4), sous le titre « Protestation collective » : « Parmi ces violences récentes de la dignité de l'homme, y lit-on, il convient de rappeler plus particulièrement le sort fait à Borduas pour avoir dit tout haut *ce que beaucoup pensent tout bas* et la condamnation récente de l'Indien Sioui pour avoir prêché [...] la libération nationale. »

43. L'éditeur, craignant les représailles que cette nouvelle publication de Borduas était susceptible d'entraîner de la part des autorités, factura les exemplaires de *Projections libérantes* sous l'appellation non compromettante de « pamphlets [*sic*] publicitaires ».

44. Intitulé « Un ouvrage de combat, un ouvrage révélateur – *Projections libérantes* », ce communiqué a été conservé par Borduas (*T.* 153).

la liste des journalistes et amis à qui il a fait parvenir un exemplaire de *Projections libérantes*[45].

Accueil et diffusion

Le 3 juillet, *le Petit Journal*, qui avait déjà parlé de l'ouvrage en novembre, annonce sa parution en reproduisant de larges extraits du communiqué. Des articles de Charles Doyon[46] et de Roger Duhamel[47] rendent compte du texte. On sait qu'à la même époque une lettre-manifeste ne fut pas reproduite dans les journaux[48]. D'ailleurs, la répression qui suivit le déclenchement de la grève de l'Amiante à Asbestos n'était pas sans avoir laissé des traces profondes dans les milieux journalistiques. Le bruit autour du *Refus global* commençait à ennuyer. Comme dit François-Marc Gagnon : « Une conspiration du silence semble avoir entouré l'événement [...][49] ». *Projections libérantes* arrivait trop tard pour se mériter un succès d'actualité.

Les rares réactions de la part des proches au sujet de *Projections libérantes* durent dérouter Borduas, pour qui cet ouvrage représentait d'abord et avant tout une libération personnelle,

---

45. Des exemplaires de *Projections libérantes* furent adressés à vingt-cinq journalistes rattachés au *Canada*, au *Clairon* (de Montréal), au *Devoir*, à *l'Événement*, au *Nouvelliste*, à *la Patrie*, à *la Presse*, à *Notre temps*, à *Montréal-Matin*, au *Soleil* et à la revue *Liaison*. Un exemplaire fut également transmis à la revue *Paru*, en France.

46. Charles Doyon, «*Projections libérantes* », *le Clairon*, 29 juillet 1949, p. 4.

47. Roger Duhamel, « Courrier des lettres », *l'Action universitaire*, nº 1, octobre 1949, p. 68-70.

48. Voir « À Asbestos. Intellectuels et artistes pour la grève », *le Canada*, 3 juin 1949, p. 1. Ce manifeste était co-signé par trente-cinq personnes, dont Borduas. Voir appendice VII, p. 612.

49. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, p. 276. Le 18 juillet 1949, Jean-Marie Gauvreau, pour qui il ne reste « d'autre politique à suivre que de continuer à garder le silence autour de cette affaire », expédie à Paul Sauvé un exemplaire de *Projections libérantes*, que le ministre, dans sa réponse, commente en ces termes : « Quant aux 'Projections', j'ai fait un rapprochement avec la fable où il y avait tentative de projections, et où on avait aussi oublié d'allumer la lanterne » (lettre de Paul Sauvé du 9 août 1949, fonds École du meuble, CEGEP du Vieux-Montréal).

comme il le dira plus tard à Roger Rolland. Ainsi, Marcelle Ferron trouva l'ouvrage « mystique »[50]. Vianney Décarie, à qui Borduas avait fait parvenir *Projections libérantes*, était heureux de ce que Borduas y ramenât le problème fondamental à celui de l'existence de Dieu et de ce que son attitude semblait très proche, en définitive, de celle du croyant[51]. À la suite des nombreuses protestations qui avaient suivi la parution de *Refus global*, on peut penser que Borduas fut déçu de l'accueil réservé à son ouvrage et qu'il fut même irrité du silence de certains membres de son entourage :

> Pour vous dédommager, si possible, de tout le mal que vous vous êtes donné, voulez-vous accepter *Projections libérantes* ? Je ne doute pas que vous ne puissiez y répondre... Vous le recevrez sans mot dire, comme vous avez reçu *Refus global*, et, dans votre bibliothèque, il y aura un document familial de plus, un peu emmerdant, mais document quand même ![52]

Quelques comptes rendus paraissent encore pendant l'année et, le 2 mars 1952, Maurice Perron avise Borduas qu'il lui retourne les exemplaires qu'il a toujours en main et dresse le bilan des ventes de *Projections libérantes* : 33 exemplaires distribués aux journalistes et aux amis, 192 exemplaires vendus. Il faudra attendre la réédition en 1969, dans le numéro spécial de *la Barre du jour* consacré aux Automatistes, pour que le texte connaisse une véritable diffusion et occupe dans la littérature québécoise la place qui lui revient.

---

50. « Je termine *Projections libérantes* – vous m'en aviez parlé, mais mal. J'en suis bouleversée. // C'est une œuvre mystique, excusez le terme. Je ne trouve rien d'autre approchant mon idée » (Lettre non datée de Marcelle Ferron à Borduas, *T.* 125). Borduas avait récusé cette affirmation peu auparavant : « [...] il m'est désagréable de m'entendre qualifier de mystique. Je ne dirais pas d'un arbre, il est mystique, parce que baignant dans l'univers. Je ne le dirais pas non plus d'un homme qui a un pressant besoin de vivre la totalité de ses possibilités. Un mystique n'est-il pas celui qui rêve sa vie dans une chimère irréalisable. De toute façon extérieure à l'homme et à sa puissance ? Qu'à certaines époques ou à certains moments il puisse en recevoir en retour des joies inestimables, j'en suis convaincu. Mais je me crois très loin d'un tel état. Mon plus grand désir est d'établir les contacts les plus élémentaires, les plus immédiats, les plus humbles, les plus 'grossiers' avec toute chose » (brouillon de lettre à Joséphine Hambleton, juillet 1948, *T.* 130).

51. Vianney Décarie accusa réception de *Projections libérantes* le 17 août 1949.

52. Lettre à son cousin, Jean-Rodolphe Borduas, 17 octobre 1949 (*T.* 176).

Le titre

Borduas fut-il inspiré, dans le choix du titre, par un poème de Charles Hamel, mis en page par Arthur Gladu et intitulé « Projection dans l'avenir » ? On sait que Borduas connaissait ce poème paru dans la revue *les Ateliers d'arts graphiques*[53]. Sous la forme d'un calligramme, le titre « Projection dans l'avenir » se déploie dans l'espace sur une surface triangulaire à la façon d'un rayon lumineux. Borduas ne fut certes pas insensible à cette mise en espace de l'écriture qui projetait ainsi le poème sur la page blanche comme sur un écran : peut-être lui est-elle revenue en mémoire alors qu'il amorce une réflexion sur ses expériences passées et entreprend de nouvelles expériences picturales.

> Au seuil de cette phase neuve où les habitudes anciennes seront vaines, à l'orée de la forêt vierge des possibilités cependant entrevues, *je dois projeter sur l'écran lumineux* une large tranche de mes activités passés demeurées dans la pénombre 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[54].

Une seconde hypothèse vaut également d'être formulée. À l'occasion d'une rature dans le manuscrit II, l'expression « Projections libérantes », qui apparaît pour la première fois, se trouve accidentellement placée au centre de la page et détachée du texte, qu'elle coiffe à la manière d'un titre. On peut penser que Borduas a ainsi tenu compte des conditions d'émergence de ces « Projections libérantes » qui se présentaient sous la forme toujours neuve et libératrice, pour lui, de l'accident.

Une apologie

Le genre de *Projections libérantes* n'a jamais été clairement défini par la critique. Qualifié tour à tour de « second

53. Borduas, qui avait fait paraître *les Arbres de la nuit* dans ce premier numéro des *Ateliers d'arts graphiques*, en conserva deux exemplaires qui ont été retrouvés dans sa bibliothèque.

54. Voir p. 398. C'est nous qui soulignons.

manifeste[55] », de « pamphlet autobiographique[56] », de « plaidoyer[57] », de « relation autobiographique[58] », le texte semble échapper à toute dénomination précise. Pour Philippe Haeck par exemple, *Projections libérantes*, qu'il classe parmi les « essais », est un « texte complexe qui tient de l'autobiographie, du commentaire, de la lettre, du pamphlet, de la leçon, du témoignage[59] ». Borduas n'est certes pas le seul peintre québécois à avoir pratiqué une écriture qualifiée d' autobiographique. En effet, on trouve chez les représentants des arts plastiques au Québec avant Borduas, quelques diaristes ou mémorialistes. Les *Carnets intimes* du peintre Rodolphe Duguay (plus de 3 000 pages manuscrites qui vont de 1907 à 1927), les *Mémoires d'un artiste canadien* d'Edmond Dyonnet (contemporains de *Projections libérantes*, mais publiés en 1968), *Mes souvenirs* d'Alfred Laliberté ou le *Journal* de John Lyman appartiennent au genre de l'autobiographie[60]. Ces écrits mineurs, restés inédits ou qui ont fait l'objet d'éditions posthumes – comme c'est souvent le cas des écrits autobiographiques qui ne sont pas l'œuvre d'écrivains patentés – ne peuvent être rangés sur le même plan que les *Projections libérantes*. Dans son ouvrage, Borduas ne nous livre pas, sur un mode introspectif, son cheminement intérieur, pas plus qu'il ne cherche à faire l'histoire de sa personnalité ; évitant l'anecdote, le commentaire, le témoignage, il choisit plutôt de donner les principaux jalons qui ont marqué l'évolution de sa carrière. Voilà pourquoi les *Projections libérantes* appartiennent à ce genre de mémoires politiques appelés « apologies »[61].

---

55. *Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966*, p. 17.

56. François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, p. 276.

57. Guy Robert, *Borduas*, p. 164.

58. *Borduas et les Automatistes, 1942-1955*, p. 40.

59. Philippe Haeck, « Projections libérantes », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III, Montréal, Fides, 1982, p. 828.

60. Autour de Borduas, on note le *Journal philosophique et littéraire* de François Hertel, le *Journal* d'André Laurendeau, le *Journal* de Saint-Denys Garneau (de décembre 1927 au 24 octobre 1942), les *Souvenirs à vaincre* de Jean Bruchési, les *Confidences* d'Olivier Maurault, les *Souvenirs en vrac* d'Albert Tessier, *« Tibi » : carnet de sanatorium* de Paul Rainville, le *Dictionnaire de moi-même* de Jean Éthier-Blais, l'« Autobiographie » de Claude Gauvreau et *Une mémoire déchirée* de Thérèse Renaud.

61. Françoise Van Roey-Roux note que l'apologie, qui apparaît dans notre littérature au début du XX^e siècle, a été surtout pratiquée par des hommes politiques. Voir *la Littérature intime du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 61-62.

Définie habituellement comme un discours écrit qui vise à justifier soit une personne, soit une doctrine, l'apologie convient parfaitement au propos politique de Borduas, qui entendait à la fois répondre aux accusations portées contre le manifeste *Refus global*, justifier l'idéologie défendue par son groupe, défendre l'enseignement qu'il prodiguait à l'École du meuble et dénoncer le dirigisme de l'État et l'intervention politique en matière d'éducation. Il faut noter que Borduas, pour décrire *Projections libérantes*, a utilisé précisément ce terme[62].

Un coup de cravache

La fin de la rédaction de *Projections libérantes*, qui coïncide avec le remboursement par le Trésor de la Province, quelques jours plus tard, des contributions versées depuis 1942 au fonds de retraite, permet à Borduas de reprendre ses activités. *Réunion des trophées*, une des rares toiles réalisées depuis le début de l'année, est présentée au 66e Salon du printemps du Musée des beaux-arts et mérite à l'artiste le prix Jessie Dow. Pour Borduas, cette distinction (dont les journaux ne manquent pas de signaler qu'elle représente une victoire morale) reste insuffisante. De façon résolue, il s'est remis à la peinture, qui devient alors son gagne-pain, et il se prépare à nouveau à affronter son public. Car, en dépit de difficultés considérables, et comme il l'avait prévu lui-même au moment d'entreprendre *Projections libérantes*, cette peinture le mène peu à peu vers de nouvelles expériences de libération : « ses toiles étaient pour lui des *projections libérantes*, des affirmations concrètes d'un absolu de beauté qui niait les esthétiques conventionnelles, les peurs et les préjugés[63] ». Le 3 mai, Claude Gauvreau, dans une lettre au critique Charles Doyon, annonce pour la fin du mois « un coup de cravache inoubliable », soit la publication de *Projections libérantes* dont le ma-

62. Dans un questionnaire du *Museum of Modern Art* (New York) daté de l'automne 1954, Borduas donne la réponse suivante : «*Refus global* – manifeste surrationnel (Mithra-Mythe éditeur ; copyright 1948, Saint-Hilaire) ; *Projections libérantes* – apologie (même éditeur, 1949) » (*T.* 229).

63. Gilles Hénault, « Profil de Borduas », *le Nouveau Journal*, 13 janvier 1962, p. XI.

nuscrit est déjà rendu chez l'imprimeur ; cette lettre enthousiaste de Gauvreau, qui commente de façon laudative les toiles récentes de Borduas, est tout imprégnée de l'ardeur et de la détermination du peintre :

> [...] depuis la toile qui est accrochée au Salon du printemps (laquelle est la première en date depuis la parution de *Refus global*, ou plus précisément depuis 1949) Borduas a composé 22 tableaux définitifs.
>
> Ces tableaux, moins placides que celui du Salon du printemps, sont certainement les plus poignants, les plus tourmentés, les plus tragiques, les plus matériels, les plus évolués que Borduas ait créés [...].
>
> Peut-être rebuteront-ils le public, comme tout ce qui est vraiment grandiose et neuf, c'est à débattre, mais ils sont certainement les plus beaux de ce génie universel[64].

Une telle conjoncture peut faire penser que Borduas songe à faire coïncider le lancement de *Projections libérantes* avec l'importante exposition solo qu'il prépare alors au Studio des décorateurs Jacques et Guy Viau, prévue pour la période du 14 au 26 mai 1949. Mais des délais d'impression retardent le lancement et confèrent ainsi à l'exposition un tour polémique. Cette exposition, intitulée « Peintures surrationnelles », qui suscita des commentaires particulièrement virulents du critique du *Devoir*, Adrien Robitaille[65], comportait un air de provocation de la part de Borduas, qui soumettait au public un art de plus en plus exigeant et difficile[66]. Le prix à payer pour la poursuite des « ruptu-

64. Lettre de Claude Gauvreau à Charles Doyon, 3 mai 1949 (ANQ, fonds Charles Doyon).

65. Les attaques d'Adrien Robitaille, « Cette fois, le pire est bien atteint » (*le Devoir*, 21 mai 1949, p. 10) et « Les affres d'une visite au Musée des horreurs » (*le Devoir*, 27 mai 1949, p. 4), contre Borduas principalement et contre la peinture d'Albert Dumouchel et de Jacques de Tonnancour, suscitent la réaction des peintres Léon Bellefleur, Roland Giguère, Claude Vermette et Fleurant Éméry. Voir « À propos de l'art moderne », *le Devoir*, 9 juin 1949, p. 8.

66. « La critique fait soupçonner que cette seconde exposition chez les frères Viau ne pouvait pas avoir la même signification que la précédente. Entretemps il y a eu le *Refus global*, le renvoi de Borduas de l'École du meuble, le scandale provoqué par ces événements et l'espèce de vengeance que vient de constituer le prix remporté au Salon du printemps. Il n'en faut pas plus pour qu'on sente une sorte de défi à la société qui l'a rejeté, dans cette nouvelle manifestation publique de Borduas » (François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, p. 275).

res inaugurales[67] » restait singulièrement élevé. À la fin de l'été 1949, comme en 1943 lors de l'échec de sa seconde exposition solo à la galerie Dominion, Borduas, qui souffrait d'ulcères, était hospitalisé et subissait une grave intervention chirugicale dont il devait prendre plusieurs mois à se remettre.

Interrogé quelques années plus tard, à New York, sur l'importance du « second manifeste », c'est de façon laconique et avec une tristesse résignée que Borduas allait rappeler les « quelques éclaircissements » apportés par *Projections libérantes*. Ces quelques mots suffisent à exprimer le malaise de Borduas, pour qui les malentendus et l'incompréhension semblaient inextricablement liés aux *Projections libérantes*. Heureusement les succès remportés entre-temps par ses élèves – notamment ceux de Riopelle en Europe et aux États-Unis – confirment son extraordinaire talent de pédagogue et soulignent la faiblesse des accusations portées contre son enseignement. Borduas s'en était remis au jugement de la postérité.

G. L.

Inventaire des états du texte :

I : Manuscrit autographe. Sans titre, non signé, non daté. Onze feuillets numérotés 1-12 (le 11e feuillet porte par erreur, le n° 12). Le texte apparaît au verso d'un projet de lettre à Paul Sauvé, reproduite au carbone en plusieurs exemplaires et datée du 25 octobre 1948 (*T.* 259-K).

II : Manuscrit autographe. Sans titre, non signé, non daté. Deux feuillets numérotés. Le manuscrit comporte de nombreuses retouches à l'encre (*T.* 259-J).

III : Manuscrit autographe. Sans titre, non signé, non daté. Trente-neuf feuillets numérotés 1-32 (les feuillets 33-39 ne comportent aucune numérotation). Comme en I, les feuillets 1-8, 13-18, 20-23 sont rédigés au verso d'un projet de lettre à Paul Sauvé. Le feuillet 12 apparaît pour sa part au verso d'une lettre de Borduas datée du 10 octobre 1941 ; elle annonce l'ouverture d'une classe de dessin pour enfants. Le manuscrit comporte également une addition autographe, sous forme de « collage », au f. 2 (*T.* 259-H).

67. Par une sorte de *lapsus calami*, *Projections libérantes* porte ce titre dans les lettres de Maurice Perron à Borduas, datées du 19 mars et du 28 avril 1948 (*T.* 153).

IV : Manuscrit autographe. Sans titre, non signé, non daté. Dix-huit feuillets numérotés 26-44. Les f. 1-25 manquent. La numérotation des f. 26-39 est soulignée ; celle des f. 40-44 est encerclée. Le manuscrit comporte sous forme de « collage », une addition autographe au f. 37. Deux feuillets raturés ont été retranscrits et renumérotés 42 et 43 (*T.* 259-I).

V : Dactylographie. Sans titre, non signée, non datée. Trois feuillets numérotés 1-3. Les f. 1 et 2 comportent chacun, sous forme de « collage », deux additions autographes. La dactylographie présente aussi de nombreuses retouches à l'encre (*T.* 259-G).

VI : Dactylographie. Sans titre, non signée. Copie datée par erreur à la main : « Octobre 1948 ». Quarante-quatre feuillets numérotés 1-44. La dactylographie comporte aussi quatre feuillets manuscrits : « 28 bis », « 41 bis nº 1 », « 41 bis nº 2 » et « 42 bis ». Elle présente également de nombreuses retouches à l'encre (*T.* 259-F).

VII : Dactylographies. Titre : PROJECTIONS LIBÉRANTES. Copies non signées et datées à la main « novembre 1948 ». (Il s'agit de doubles au carbone de la version VIII). Cinquante-deux feuillets numérotés 1-52. Ces dactylographies identiques comportent des retouches mineures (*T.* 259-D et 259-E).

VIII : Dactylographie. Titre (en rouge) : PROJECTIONS LIBÉRANTES. Copie non signée et datée à la main « novembre 1948 ». Cinquante-deux feuillets numérotés 1-52. La dactylographie présente, en plus des retouches qui apparaissent sur les doubles au carbone dans la version VII, de nombreuses corrections à l'encre (*T.* 259-C).

IX : Dactylographie. Titre : PROJECTIONS LIBÉRANTES. Copie signée, datée du « 20 décembre 1948 ». Cinquante-quatre feuillets numérotés 1-54. Elle comporte quelques retouches à l'encre (*T.* 259-A).

X : Dactylographie. Titre : PROJECTIONS LIBÉRANTES. Copie non signée, datée « 1er février 1949 ». Cinquante-quatre feuillets numérotés 1-54. C'est un double au carbone conservé par Borduas, qui présente au f. 54 la mention « copie ». Il comporte quelques retouches manuscrites (*T.* 259-B).

XI : Paul-Émile Borduas, *Projections libérantes*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1949, 40 p. Édition originale tirée à 1 000 exemplaires. Texte de base.

projections libérantes

A la fin de ces ~~[illegible]~~, je tiens à aller au fond du problème de notre enseignement, de son inefficacité à susciter des moeurs en tous domaines. J'y ~~[illegible]~~ une raison morale. Notre enseignement est sans amour, il est intéressé ; intéressé à fabriquer des esclaves de plus pour les bénéficiaires des pouvoirs économiques. ~~[illegible]~~ intéressé à les rendre mécaniquement efficaces. Nous déformons beaucoup d'énergie et des millions dans ce but là.

Mais nous ne pouvons trouver, présentement personne ni rien ouvert pour expérimenter des idées individuelles ~~[illegible]~~ qui seules nous permettraient la maîtrise.

Bien plus si vous prêchez l'amour le désintéressement, la générosité vous serez jugé dangereux, vous serez estimé pour conduite et écrit incompatibles avec la fonction d'un professeur dans une institution d'enseignement de la première république, dit le document final ! " Vous valiez ce que la moralité vaincra ", dira l'autre.

Et l'on est sans inquiétude, sans remords, content, comme l'on est par la toute puissance divine, et le pouvoir et l'efficace protection du clergé. Oui ceux qui nous plus ne désirons pas d'homme pensant, jugeant, agissant, susceptible de critiquer, de créer, des esclaves à qui on ait interdit dès le bas âge un comportement humain supérieur, voilà ce qu'il nous faut par l'interdiction de toucher à tout ce qui est noble et courageux et dangereux. Des chefs-moutons élevés dans la crainte, ne pouvant juger des hommes et des choses que d'après des valeurs nominales, voilà ce qu'il nous faut à tout prix. Des valeurs dynamiques ! Ça fait trop la dynamite, la révolution.

Même le mot révolutionnaire a encore ici, dans certains milieux d'avant garde le sens de briseur de vitres ! Quelle petite

Folio manuscrit de *Projections libérantes* (version II) ; voir *infra*, p. 477.

PROJECTIONS LIBÉRANTES

[3] 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.

VARIANTES I : manuscrit autographe, 11 f. (*T.* 259-K) ; II : manuscrit autographe, 2 f. (*T.* 259-J) ; III : manuscrit, 39 f. (*T.* 259-H) ; IV : manuscrit autographe, 20 f. (*T.* 259-I) ; V : dactylographie, 3 f. (*T.* 259-G) ; VI : dactylographie, 44 f. (*T.* 259-F) ; VII : dactylographies (doubles au papier carbone), 52 f. (*T.* 259-D et 259-E) ; VIII : dactylographie, 52 f. (*T.* 259-C) ; IX : dactylographie, 54 f., (*T.* 259-A) ; X : dactylographie, 54 f., (*T.* 259-B) ; XI : *Projections libérantes*, édition Mithra-Mythe, Saint-Hilaire, 1949, 40 p., texte de base.

1 I-VI LIBÉRANTES <Le titre n'apparaît pas en I-VI.> 2 prochaine <Les lignes 2-53 (*Un* [...] *savants.*) n'apparaissent pas en I ; les lignes 2-1395 (*Un* [...] *écrit.*) n'apparaissent pas en II ; les lignes 2-112 (*Un* [...] *accompli.*) n'apparaissent pas en III ; les lignes 2-901 (*Un* [...] *craintive.*) n'apparaissent pas en IV.> 4 V,VI sages ! Ce 7 VI *l'*espoirs *des joies* longtemps *caressées* d'avance V longtemps *caressés* [*A d'avance*] ; le 12 V *R* sévérité *présente*, dans 13 V *R* juge *provisoire et* secondaire V accord *intégral* du

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 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 asséchant. Les [4] 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

---

16 V *A* des *périlleuses* aventures V *R* spirituelles *les plus périlleuses.* Il 17 V certitudes trompeuses, toujours 18 VI désormais [*R complet A parfait*] dans 19 V connaissance *directe. D'*un VI connaissance [*R directe A complète*]. D'un 20 V-X par l'*entière* assimilation 22 V présent ; *indépendamment des résultats futurs. Qu'importe le ciel et l'enfer ; si ce comportement permet aux dons leur plein épanouissement. Le présent, quel qu'il fût, ne m'est acceptable que dans cette ligne de force. //* Encore <Les lignes 23-42 (*puisqu'il* [...] *Charité.*) n'apparaissent pas en V. Le manuscrit V comporte par ailleurs sous forme de collage en page 1, deux additions manuscrites. Nous présentons les variantes de cette première addition (lignes 21-42) en V-A et celles de la seconde addition (lignes 38-42) en V-B.> V-A,VI-VIII Qu'*importent* l'Éternel V-A Qu'importent l'*éternel,* le *ciel* et l'*enfer puisqu'il* permet 25 V-A d'hommes [*R libres et passionnés.*] [*AR se libérant*] [*A passionnément*] [*A2 se libérant*][*V Puisque*] seul 26 V-A permet [*R la pleine A l'entière*] réalisation VI *V* présent. *Du* présent V-A présent ; [*R qui n'est A du présent*] viable 27 V-A force. Seul VI *V* force – puisque V-A *A* force. *Puisque* seul 28 V-A *R* demain *et* par 32 V-A asséchant ; *les* dons 33 V *R* même *révéler* manifester 34 V permet *aussi aux* voraces 35 V *R* Il *permet seul aux vo[races]* malhonnêtes III *A* Il *avantage les* malhonnêtes V malhonnêtes [*R de aux A les*] fourbes 36 V *R* fourbes, *aux* hypocrites V-A *A* fourbes, *les* hypocrites V hypocrites [*R de parvenir à A dans la lutte pour*] la V puissance [*R sous les A en leur permettant les*] déguisements

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[1]. Certes, on la trouvera maladroite[2] 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'émoi ; je n'envie ni ne regrette l'hypertrophie de votre mémoire ; je n'envie ni ne regrette ces jeux savants.

37 V,V-B déguisements *avantageux* de VI déguisements [*R avantageux A profitables*] de 38 V servilité. *Ils se font les défenseurs d'abstractions non dangereuses pour leur salut (leur fortune) «Dieu» la «Vérité», la «Justice» détaché de tout objet et à tout jamais sans représailles, contre leurs forfaits.* Ces V-B *V* servilité, *il leur permet de* adopter V-B d'adopter devant la foule l'attitude 40 V-B objet, à VI *A* objet : *abstractions* à 41 VII,VIII *R* invulnérables *contre* sous 42 V-B de «*Dieu*», de la «*Vérité*», de la «*Justice*» *et* de la «*Charité*». // Encore 43 V nécessités *supérieures* de VI nécessités [*R supérieures A premières*] de 44 V être. *Nécessités* ennemies 45 Certes <V comporte sous forme de collages en page 2, deux additions manuscrites. Nous présentons les variantes de cette première addition (lignes 45-56) en V-A et celles de la seconde addition (lignes 50-56) en V-B.> V-A Certes, [*R ce sera A on la trouvera*] [V *maladroitement dit*] maladroite. Comme 49 VI primaire ! // Primaire ! V-A,VI-VIII primaire ! *PRIMAIRE* ! Donnez 51 V-A,VI-VIII formes *littéraires* vides 53 I savants. <Voir Appendice III, p. 572.>

1. *Manières de goûter une œuvre d'art* et *Refus global* étant les deux autres.

2. Plusieurs journalistes critiquèrent le style du manifeste *Refus global*. Borduas se réfère ici à une remarque de Roger Duhamel : « Il [Borduas] est moins heureux dans le pamphlet même s'il écrit de façon très intelligible, bien que maladroite » (*Montréal-Matin*, 14 septembre 1948, p. 4).

Je tenterai cette troisième expérience d'écriture ; quoique je sache ce qu'il en coûte[3], 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 – INTÉRESSÉS[4], 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 : avares 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 [5] reproche. 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[5], me cause plus de tourments : impuissant à orienter même une fraction de mon temps vers des activités strictement lucratives.

---

54 V écriture. // *Je sais ce qu'il m'en coûte, j'ignore* [*A encore*] *ce que ça peut rapporter* // Des V-B écriture. [R *Je sais*] [*A Je tenterai cette troisième expérience d'écriture quoique je sache*] ce VI-VIII écriture quoique 55 V-B en [V *coûtera*] [A *mais*] j'ignore encore ce que ça *pourra rapporter.* < Fin de l'ajout en V-B. > VI-VIII en coûte *mais* j'ignore 60 V questions *brûlantes* elle 62 V *R* une *petite* famille 64 V actes. Les 65 V *A* autres *réponses* demeurent 67 V *R* émoi. *Ils ont inconsciemment raison.* La 69 V vaincues. [*R Nous sommes A Je suis*] d'accord V d'accord [A *avec ces conditions*] ; [*R j'accepte*] d'avance [*R ces conditions A je les accepte*]. C'est 70 V *A* mérite *d'ailleurs ;* à mon 71 V mort [*R que je ne crains plus A m'attend*], oublieuse 72 V *R* sercine, *est* à V peine [*R comme A ou*] au 73 V L'avenir de VI *A* L'avenir *prochain* de 74 V tourments. *Impuissant* à 75 V lucratives. Nous

---

3. À la suite de la parution de *Refus global,* Borduas fut congédié de l'École du meuble où il enseignait depuis 1937.

4. Par une torsion grammaticale, «AVEUGLES» et «INTÉRESSÉS» sont pris comme substantifs. À rapprocher également des « forces organisées de la société » déjà mentionnées dans le « Règlement final des comptes » de *Refus global.*

5. Janine (née le 26 décembre 1936), Renée (née le 7 avril 1939) et Paul (né le 7 juillet 1940) sont les trois enfants de Paul-Émile et Gabrielle Borduas.

Nous n'y pouvons rien quelques-uns.

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 exploiteurs 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[6], 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 me font oublier, en cours de route, l'objet qu'ils désiraient mieux faire connaître. Cette méthode est épatante pour nous distraire des contacts

76 V *R* quelques-uns ; *à certain moment il n'y a pas d'autre solution que de risquer le tout pour le tout.* Ensemble 79 V catastrophe. *Ça* vaudrait 81 V-VII désirs *présents* de VIII désirs [*R présents A actuels*] de 87 V combat les 88 V faudra *savoir* vaincre 89 V *A* nécessités, *ou ne plus vivre.* L'essentiel 91 V pour *qu'une* fois VI *I'* pour *qu'*une 94 V sera *faite. Non mathématique,* par VI,VII sera *faite, non mathématique,* ou VIII sera [*R faite A tentée*], non VIII *V* non *mathématique,* ou 96 V vie. Les 97 V raisonnements *parfaits* me 98 V rigueurs *quelquefois,* mais me font oublier <Nous retenons ici la leçon V-X, contre XI qui donne « mais font oublier ». > 99 V connaître. *J'ai la certitude que cette méthode serait épatante pour* [*R prouver le faux ou l'impossible.*] *nous distraire des contacts douloureux de la réalité. Ne permet-elle pas la preuve illusoire de la non-réalité du monde ? Preuve* [*R qui en vaut bien d'autres.*] *riche d'enseignements divers. Elle note avec précision une subtilité intellectuelle précieuse de l'homme et autres choses très lointaines du point de départ.* [*V Mais aux S Aux*] raisonnements

6. Voir p. 327, n. 5.

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 cependant entrevues, je dois projeter sur l'écran lumineux une large tranche de mes activités passées demeurées [6] dans la pénombre d'une action ininterrompue. Le geste arbitraire d'un ministre[7], 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[8], qu'il connaît depuis le jour de son ouverture au public par Emmanuel Fougerat[9] 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[10].

---

101 VI-VIII douloureux *de la réalité.* Elle VI des [*R objets A sujets*] si 103 V projections [*A plus immédiates R Elles sont*] plus convaincantes, je 104 V *l'* douées *du* pouvoir V pouvoir [*R d'A suffisant pour*] entraîner 108 V-VII je *me* dois *de* projeter VIII *R* je *me* dois *de* projeter VI lumineux, une VIII *AR* lumineux *de la cons[cience]* une 111 V-VII aura *suffi, je crois, à créer* le VIII aura [*R suffi A créé*], je crois, [*R à créer*] le 112 V *R* conscience *objective* du travail accompli. <Fin de V.> 114 III suis, se *présente* à VI,VII alors *se présente* à VIII se [*R présente A rend*] à 115 III,VI,VII beaux-arts qu'il III *R* le *premier* jour 116 III Fougerat, [*R en octobre A en novembre*] 1923 III,VI,VII 1923. *// Cette fois, c'est* pour VIII *R* 1923. *Cette fois, c'est* pour 117 III revus [*R depuis juin A des vacances*]. [*R Aussi pour y faire A et s'inscrire aux*] épreuves 118 III diplôme, *de professeur de dessin,* promis

7. Paul Sauvé, ministre du Bien-Être social et de la Jeunesse dans le cabinet Duplessis.

8. Les premières inscriptions y eurent lieu le 8 octobre 1923. Voir, à propos de la fondation de l'École des beaux-arts, p. 56, n. 13.

9. Emmanuel Fougerat : voir p. 52, n. 4.

10. Borduas obtint son premier diplôme le 20 décembre 1927, après avoir réussi les épreuves suivantes : dessin, étude d'après antique, composition décorative, modelage ornemental, croquis de côté, croquis perspectif de mémoire, croquis d'après nature avec épreuve d'anatomie. Il fut reçu devant un jury de

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[11] désire le voir à l'École du Plateau[12]. 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[13], 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

121 III concierge *qu'il* [*R rencontre AR qu'il voit*] l'avertit 122 VI *R* Miller *du Plateau* désire 123 III,VI Miller, du III Plateau ; *aux* sollicitations 124 III *A* Carrière *le concierge* oppose 125 VII est *tout* près VIII *R* est *tout* près III près, *il* s'y VI près, [*R il A le jeune homme*] s'y 127 III Là [*R je A il*] rencontre 128 III,VI,VII Miller *pour la première fois* et VIII *R* Miller *pour la première fois* et III apprend [*RA qu'il est AR que je suis*] *devant* le VI,VII qu'il est *devant* le VIII qu'il [*R est devant le A parle au*] directeur 129 III *R* Commission *scolai[re]* des 130 III engagement [*R l'*] attend [*R prêt à signer A sa signature*], à III dessin [*R aux conditions su[ivantes] A conditions* :] demi-temps 131 III annuel *750.00 dollars*. [R *Il exprime, décu, que c'est peu* !] // Toute VI annuel [V $750.*50* (*dollars*)]. // *Toute l'*année III,VII $750. // *Toute l'*année VIII *R* $750. // *Toute* l'année 133 III *R* Maillard, *nous* avait III *A* miroiter *à ses futurs finissants*, un VI,VII miroiter *à ses* futurs VIII miroiter [*R à ses A aux*] futurs 134 III,VI,VII même *travail* et VIII même [*R travail A emploi*] et VI,VII et *il* entretenait VIII *R* et *il* entretenait 135 III en [*R nous l'espoir que A eux l'impression AR vague A que*] dès III suivante [*R nous entrerions A ils entreraient*] tous

neuf personnes où figuraient notamment Charpentier, Félix, Leduc et Maillard. Voir « Nouveaux professeurs de dessin », *la Patrie*, 11 février 1928, p. 35.

11. Adélard-Charles Miller (13 décembre 1873 – 21 novembre 1953) fut professeur aux écoles Champlain et Belmont et, de 1910 à 1917, directeur de l'école Olier. Il occupa ensuite, de 1917 à 1938, le poste de directeur du district centre de la CECM.

12. École secondaire Le Plateau, située au 3700, rue Calixa-Lavallée à Montréal.

13. Charles Maillard (1887 – 1973) : voir p. 57, n. 17.

entreraient tous à la Commission scolaire. Comme s'il y eût autant de places vacantes qu'ils étaient d'élèves.

Certes, j'étais surpris de la facilité avec laquelle on pouvait devenir professeur ! n'ayant jamais pensé que cela pût 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[14]. [7] 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 marchander, le jeune homme que je suis signe le contrat qui le lie. Il était le pre-

136 III scolaire, comme III *A* il *y* eût III *R* eût *aucs* autant 137 III,VI,VII vacantes *que nous étions* d'élèves VIII *V* vacantes *que nous étions* d'élèves III élèves.) Certes 138 III laquelle [*R je A on*] [*V devenais*] professeur VI,VII on *devenait* professeur VIII on [*A pouvait*] [*V devenait*] professeur 139 III professeur. // *J'étais encore plus frappé du maigre salaire* [*R offert AR des conditions*]. Déçu <Le manuscrit III comporte, sous forme de collage, une addition. Nous présentons les variantes de cette addition (lignes 138-140) en III-A.> III-A,VI-VIII que *ce* pût VI-VIII être *si* simple III-A aussi simple ! // [R *Mon attention*] Cependant 140 III-A *V* je *comparais* les III-A salaires, *celui qu'on avait entretenu dans* [*R ma*] *notre pensée et celui offert.* // Déçu III Déçu, *le jeune homme que j'étais fait* la VI Déçu, [*R le jeune homme que je suis A je*] [*V fait*] la 141 III,VI,VII moue *en assurant M.* Miller VIII *V* moue *en assurant* monsieur III Miller *que l'*on [*V m' S lui*] avait VI *V* qu'on *lui* avait 142 III,VI,VII double *et qu'il* vaudrait VIII *V* double *et qu'il* vaudrait III *R* mieux, *que je* je vois III *V* mieux, *je vois m.* Maillard III *R* voir *m.* Maillard 143 III *R* Miller *me* rétorque III rétorque, *que M.* Maillard VI *R* rétorque : «*que* » *m.* Maillard 144 III rien à [*R voir A faire AR que*] à *ceci*, [R *que d'ailleurs il est à Québec*], *que ce* salaire VI *V* ça *que ce* salaire III statutaire, *que d'*ailleurs [*R ce dernier AR Maillard A2 il*] est VI *R* statutaire... *que* d'ailleurs 145 III Québec et il III et [*R qu'il A que lui*] ne *peut* [A *plus*] attendre VI et [*R que lui A je*] ne VI *V* ne *peut* plus III attendre [*R son retour ; il y a déjà A Il y a*] près 146 III *A* semaines *déjà* que 148 III *V* je *connais m[ille ?]* vingt-cinq 149 III heureux d'accepter [A *sur-le-champ* !] // Sans VI *V* sur-le-champ, *lui dit* <illisible> *il.* Sans III *R* marchander *je* le III *A* marchander *le jeune homme que je suis* signe 150 III *V* signe *un contrat* qui *me* lie III lie. [*AV J'étais AS Il était*] le

14. L'entrée en fonction de Borduas, d'après les archives de la CECM, eut lieu le 1er octobre 1927. Il ne signa son contrat d'embauche que le 31 du même mois.

mier 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[15], et retourne rue Saint-Urbain[16].

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

151 III *R* Beaux-Arts, *était* entré III *A* Beaux-Arts, *à* entrer 152 III *V* scolaire // *Demi-heureux demi-inquiet* j'entre 153 III,VI,VII mi-inquiet [III *V j'*] il *entre dans une cabine téléphonique et* apprend VIII *A* mi-inquiet, *il* apprend *au téléphone* la nouvelle VIII *R* il *entre dans une cabine téléphonique et* apprend III *A* apprend *la nouvelle* à 154 III à *mon* vieil III *A* ami *de Saint-Hilaire, M.* Ozias III *R* Leduc *là* et 155 III retourne *à la* rue III Saint-Urbain. // [*R J' A Il*] interroge 156 III *R* Carrière, *qui devant* le 157 III accompli [*R me A celui-ci*] dévoile VI accompli, [*R celui-ci A le concierge*] dévoile III circonstances [A *du choix de M. Miller qui*] *a connu mon père jeune étant du même âge et du même village quoiqu'ils se soient rarement revus depuis.* [*R Il a sui*] *M.* Miller III *R* circonstances. *J'apprends que M. Miller est natif de Saint-Charles,* [*R du même village*] *que mon père qu'il a connu jeune, quoique rarement revu depuis. De cet engagement M. Miller* a connu 158 VI *V* Miller : *Ce dernier qui* a VI *AR* celui-ci *qui* a VI connu [*R mon A le*] père VI père [*A du*] jeune [*A homme*], [*R étant A il est*] du 159 VII,VIII *A* du *même village et du* même VI *AR* âge, *que son père* ils 161 III fréquente l'école VI *A* fréquente *régulièrement* l'École III des *B.A. depuis le début,* il VI beaux-arts *depuis son début* ; il VII,VIII suivi à III *R* suivi *sans que je le sache mon* travail III *A* suivi *à* [*AR son*] *insu* [*A2 du jeune homme*] travail VI *R* suivi *à l'insu du jeune homme,* son VII *A* suivi *à l'insu du jeune homme,* son 162 III enfin *qu'*il est VI *R* enfin *qu'*il 163 III semble *m'* éclairer [*A davantage*] toute III l'histoire. L'aubaine 165 III *V* L'aubaine *m'*apparaît *S* III L'aubaine *lui* apparaît 166 III *V* joie *que je* rencontre *S* III joie *qu'il* rencontre VI *V* joie *qu'*il rencontre VI *R* joie qu'*il* rencontre VI *A* que *je* rencontre

15. Ozias Leduc : voir p. 57, n. 16 ; voir aussi p. 512.

16. Allusion à l'École des beaux-arts. Elle est également désignée de la sorte dans *Parlons un peu peinture.* Voir p. 292, n. 6.

grand escalier stupidement prétentieux, monsieur Félix[17]. La conversation sitôt engagée, je lui fais part de la bonne nouvelle ; imprévisiblement monsieur Félix 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[18]. (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.

168 III conversation *est* sitôt III *V* engagée *que je* lui *S* III engagée *qu'il* lui VI engagée, [*R il A je*] lui III,VI *V* lui *fait* part *S* III,VI lui *fais* part 169 III répond : [*R «ouais» A «ha.!»*], tourne 170 VI-VIII l'escalier. // Sidéré III l'escalier. [*R Sidéré sur place A le jeune homme que je suis*] esquisse 171 III,VI-VIII interrogative... Il dut III interrogative [*V je S et*] *dus* attendre 172 III retour *de Québec* [*V de S du*] [*R Maillard A patron*] pour 173 III ce *comportement*, elle VI ce *comportement* ; elle 174 III reste, *car* à III *V* à *ma* stupéfaction III de *me* faire [*R* à] croire 175 III croire [*V que j'avais S qu'il avait*] malhonnêtement 176 VI politiques, (pensez III politiques ([*A Pensez donc*], *même* l'expression était 177 III ami [*R L.-P.D.*] Léopold, (*si* je [*A* ne] le 179 III *A* nuire *et aussi parce qu'il n'est pas* responsable 180 III de *toute* cette III *V* complication). *J'*eus *S* III complication). *Il* eut 181 III *V* beau *me* débattre 182 III fins [*V que j'ignorerai S qu'il ignorera*] *toujours*, *et* elle 183 III *A* répandit *rapidement* dans III école. // *Charpentier, 2ième* acolyte

17. Maurice Félix : voir p. 58, n. 18.

18. Maillard reprochait notamment à Borduas d'avoir accepté un poste avant l'obtention de son diplôme de professeur, contrevenant ainsi aux nouvelles mesures annoncées par la réforme scolaire de 1928 et s'arrogeant ce droit aux dépens de Léopold Dufresne (alors président de l'Association des professeurs de dessins dont Maillard était lui-même le président honoraire), classé devant Borduas aux épreuves du professorat à l'École des beaux-arts.

Monsieur Charpentier[19], 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 [8] 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'affaire. 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[20], 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[21], sur l'invitation d'aller recevoir son diplôme de la main du Secrétaire de la province, l'honorable Athanase David[22].

185 III *R* à *la* droite *du maître*, l'autre III camarades [*R que j'avais A le jeune homme que AR j'étais A2 je suis*] avait 186 III,VI de *cochon* à III que [*R si ça n'avait été de ça AR et que A2 sans cela*] Maillard 187 III *R* tous *les* placer III,VI,VII tous *nous* placer VIII tous [*R nous A les*] placer III Commission. // [*R Je AR Le jeune homme que j'étais A2 Il*] retourne 188 VI,VII que *je suis* retourne VIII que [*R je suis A j'étais*] retourne III,VI retourne *au* Plateau III *R* Plateau, *et* offre 189 III offre *à M. Miller* de III démissionner, [*R il A celui-ci*] [*V me*] dissuade III dissuade, [*V m'assure*] [*A en*] l'assurant 190 III d'aucune *manière* [*V ma*] place III *A* place n'irait III *V* à *mon* ami III,VI,VII ami, *que sa* décision VIII *R* ami, *que* sa 191 III là-dessus, [*R son A cet*] entêtement III entêtement *me* laisse VI *R* entêtement *le* laisse VI,VII laisse *perplexe* le VIII *R* laisse *perplexe* le VI,VII homme et VIII *A* homme *perplexe* et VI *A* perplexe *le jeune homme* et 192 III qu'il [*R y*] *puisse faire* est III,VI encore *d'expliquer* à III *V* ce *que je* sais 193 III affaire. [*R Il n'a pas lui A Son ami n'a pas*] lui 194 III cordiale, *l'*année 195 III *R* mal, *et* les III accomplies *je ne remettrai* plus 197 III *A* boîte *au bel escalier*, sauf III en *trente-deux*, peut-être ? sur VI en [*R trente-deux A 1932*] peut-être 198 III *A* invitation *d'aller recevoir mon diplôme de la main* du III Secrétaire *provincial* d'alors, Athanase 199 III *R* David, *qui no* // Cette

19. Henri Charpentier (Paris, 29 novembre 1888 – Montréal, 1967), diplômé de l'École des arts décoratifs et de l'École des beaux-arts de Paris. Professeur de décoration et d'anatomie artistique de la Ville de Paris au cours d'art de Montparnasse, il fut transféré à sa demande en septembre 1925, à l'École des beaux-arts de Montréal où il enseigna jusqu'en juin 1962. Voir « New professors for École des beaux-arts », *The Star*, 24 septembre 1925, p. 29.

20. Voir *supra*, n. 10.

21. Le 9 juin 1932.

22. Athanase David (1885-1956), Secrétaire de la province de Québec, nommé au Sénat canadien en 1940. Il encourage la fondation de l'École des

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[23], me montrèrent le chemin que déjà j'avais parcouru. Le lendemain, à monseigneur Maurault[24] 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'accentue 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[25], à qui je conserve un recon-

---

200 III est *profondément* gravée III mémoire. [*R Il A Le directeur*] nous 202 III me *révélèrent* le VI me [*R révélèrent A montrèrent*] le III *R* que *déjà* j'avais 205 III *R* pose *je réponds* sur III veille, [*V j*'] [*R explique la certitude A lui fais part*] d'erreurs VI *R* je *lui* fais 206 III *V* part *d*'erreurs VI erreurs «*philosophiques* » graves 207 III,VI-VIII discours. *Il* m'assure 208 III *A* corrigera *avec le temps*, mais III *A* mais *sur-le-champ* je III réalise *qu'il* [V n'*en*] sera 209 III rien, [R *dans la correction si correction jamais il y a*], *et* mon 211 III *A* et *en* une V,VI une *providence* de 212 III lointaine. // [*R* (*Mais retournons à la Commission scolaire.*)] // *Pour clore mes relations* avec 214 III,VI,VII loin, *revenons* à VIII loin, [*R revenons A il faut revenir*] à III scolaire. Parfaitement 215 III ignorant *mais* bien 217 III *R* un *bien* reconnaissant

---

beaux-arts et créa le prix David en 1922. Il contribua à la mise sur pied du Musée et des Archives de la Province de Québec.

23. Investis de la mission de faire disparaître les horreurs, les artistes y sont dépeints, notamment par Maillard, comme « des apôtres chargés de répandre le goût du beau, de faire l'éducation des masses » (« Le culte du beau », *la Presse*, 10 juin 1932, p. 6 ; voir aussi « À l'École des beaux-arts », *le Devoir*, 10 juin 1932, p. 8).

24. Olivier Maurault : voir Jean Éthier-Blais, « Profils littéraires », *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, Montréal, 1972, p. 98-108.

25. Hercule Mondoux (23 mars 1877 – 19 janvier 1929), directeur de l'école Montcalm depuis 1908, et Émile Lanthier (4 octobre 1888 – 6 mai 1946), directeur de l'école Champlain depuis 1917, dirigeaient ces institutions pendant l'année scolaire 1927-1928.

naissant souvenir, furent les artisans de ce succès officiel éclatant[26] ; 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 [9] Jean-Baptiste Lagacé[27] 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 ce qui serait advenu si, une semaine plus tard, je n'eus pas trouvé le courage de donner ma démission : ou, si vous aimez mieux, j'eus le courage d'affronter victorieusement un impératif catégorique.

Nous sommes en octobre 1928[28]. Une loi spéciale vient d'être votée. Elle transforme, de fond en comble, l'administra-

218 III les *instruments* de 219 V-VII seul que VIII *A* seul *de son espèce* que 221 III rapports de III,VI,VII deux *généreux* principaux VIII deux [*R généreux A bienveillants*] principaux 223 III dès *28*, après VI *R* 1928 <illisible> après III après *dix* mois d'expérience, professeur VI *R* expérience <illisible> professeur III professeur *de dessin* à 224 III Plateau ! // Je III remplace *M. J.-B.* Lagacé 225 III inspecteur [*l' de*] dessin. C'est 226 III poste que 227 III offrir ! // J'ai *22* ans, *un* tel 228 III carrière *glorieuse* ! // Je III,VI-X pensant *à* ce III,VI advenu, si 229 III *A* pas *trouvé* le 230 III courage d'[*R accepter un affront A affronter victorieusement un impératif catégorique* !] // Nous

26. Voir *infra*, n. 46.

27. Jean-Baptiste Lagacé (1868 – 1946). Élève sous la direction d'Edmond Dyonnet au Monument national, il étudia ensuite la peinture à la *Art Association of Montreal* et en Europe. Professeur de dessin dans les écoles de la CECM de 1911 à 1928 ; puis inspecteur de l'enseignement du dessin ; directeur de l'enseignement du dessin à la CECM jusqu'en juin 1941. Une exposition de ses pastels et aquarelles fut présentée en 1919 à la Bibliothèque Saint-Sulpice. Il participa en 1927 à la maison Eaton et en 1944 au collège André-Grasset à des expositions où figuraient des toiles de Borduas.

28. Allusion à la réforme scolaire entreprise par le gouvernement provincial à la suite d'une enquête menée en 1926 sur la situation de l'enseignement. Une des recommandations du rapport de la commission d'enquête déposé le 1er décembre 1927 par Victor Doré, qui servit de base à la loi adoptée en 1928 à laquelle Borduas fait ici référence, préconisait la restructuration de la CECM en une commission scolaire unique.

tion de nos écoles en la centralisant. Monsieur Victor Doré[29] 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[30] 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 faîte 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 assu-

---

234 III écoles *catholiques de Montréal* en III en [*R l'unifiant A la*] centralisant 235 III *A* devient *de par la loi* la 236 III neuf *et pas* [*R du tout A trop*] (bouche-trou) <Les parenthèses sont raturées.> 237 VI *R* sans *cependant* faire 238 III *R* nommé *inspecteur* directeur 239 III les rouages 241 VI Lagacé, [*R lui A comme déjà dit*], se III *R* Lagacé *devenait* inspecteur III Lagacé *lui inspecteur et comme déjà dit* [*R votre humble serviteur*] *je le remplaçais.* // Le présent 243 VI *R* vacant ; et *comme déjà dit* j'avais VI *A* remplacer *au Plateau.* // 244 III *R* rose, *j'entrai en fonction* mon 245 III *R* cours *étaient* doublées III *V* gardais *mes* deux 246 III satisfaction [*R mais A tout juste*] tempérée 247 III la *certitude* d'être III la *Tâche.* // Je VI-VIII fortune. // Je 248 III classes, *tout* marche VI,VII classes ; *tout* marche VIII classes ; [*R tout A ça*] marche 249 III,VI là, coup III J'entre *pour la deuxième fois dans une classe* [*R que j'avais*] *où j'avais donné un premier cours la semaine précédente.* Le 251 III Le [*R professeur A titulaire*] m'avertit *qu'un autre* professeur III dessin *venait d'y donner son cours. Interloqué j'insiste pour savoir s'il ne fait pas erreur* ? Devant VI,VII dessin *venait* justement VIII *V* dessin *venait* justement 252 VI,VII dire ? Je 253 VIII Je [*R lui A me*] demande VIII demande [R *à mon tour*] [*V si*] [*R ce*] n'[*R est A a*] pas

---

29. Victor Doré (1881-27 mai 1954) assuma en 1918 les charges de contrôleur des finances de la Commission, puis en 1928, de président-général des écoles de la ville de Montréal ; il occupa ce poste jusqu'en 1938. Nommé Surintendant de l'Instruction publique en 1939.

30. John Maurice Manning fut enseignant puis, de 1928 jusqu'à sa mort en 1939, directeur des études à l'école Le Plateau.

rance je capitule. Désemparé, 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, il a dû, lui, après coup, engager à ma place mon ami Léopold. Je lui exprime l'opinion que c'était une mauvaise rai[10]son ; cependant j'eusse été incapable de lui expliquer pourquoi... Il me 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[31].

Ainsi se termine ma première expérience avec une grande administration. Les cours, les élèves, furent peu importants

VI tour [*RA si ce n'*] *est* [*RA pas lui*] [*R qui a la berlue*] [*AR s'il n'est pas sujet aux visions*] [*A2R dans l'erreur*] [*A3 qui a la berlue* ?] *Mais je dois capituler devant son assurance.* Désemparé VIII *R* pas *lui qui a* la VI,VII berlue ? *Mais je dois capituler devant son assurance.* Désemparé VIII *R* berlue. *Mais je dois capituler* devant VIII *A* assurance *je capitule.* Désemparé

255 III porte du *directeur des Études*, qui VI,VII Manning. *Il* me VIII *V* Manning. *Il* me 258 III Champlain. // Je VI-VIII Plateau ? » lui 259 III lui *demandais*-je ? Mais VI lui [*R dis A demandé*]-je VI,VII demandé-je ? Mais VII contraire » – m'assure 260 VI que, [*R Maillard sur A sous*] la 261 III *A* dû *lui* après 262 III lui [*R explique l'opinion A exprime la certitude*] que 263 VI raison : *j'aurais* été III raison, *j'aurais* [*A cependant*] *été en peine* de 264 VI *R* été *bien* incapable 265 III verrai. // Mais III Mais *déjà* c'était 266 VII *A* m'était *peut-être* encore III impossible [*R en ce temps A à cet âge*] [*V que*] [*R maintenant A aujourd'hui*] d'accepter 267 III comportement [*V en homme SR entre hommes*]. Sans 269 III et *écris d'une traite ma* démission VI-VIII écris *ma* démission 270 III catholiques. // Ainsi 271 III grande [*R organisation A administration*]. Les 272 III peu *de choses* [*R en*] [*A dans cette expérience*]. J'acquis

31. Le 10 octobre, Borduas informait John Maurice Manning de sa « démission complète » comme professeur de dessin aux écoles Montcalm et Champlain. Dans une lettre adressée le 24 octobre aux membres de la Commission pédagogique, il refusa de justifier cette démission, invoquant qu'il ne savait si son renvoi était dû à la direction de la CECM ou à celles d'intermédiaires. Maillard, mis indirectement en cause par cette lettre, lui en fit plus tard le reproche. Voir lettre du 20 décembre 1928 de Maillard à Borduas (*T.* 236).

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 professeur, 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[32], 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[33]. En janvier 1929[34], j'appris que la Commission avait mis mon ami à la

---

273 VI cette [*R première expérience A aventure*]. J'acquis III *A* J'acquis *par la suite* la III la *certitude* qu'ils [*A servaient*] tout 274 III *R* juste *bons* à 275 III professeur, *pour ceux qui voulaient* réussir III,VI vie. // Dieu VIII *AR* vie. *Dieu soit loué, un orgueil insensé m'obligea d'en sortir... pour quelque temps* ! (Je VIII connus [*AR par la suite A2 de*] ces 276 VII PRÉTEXTES : parents VIII *A* PRÉTEXTES : *où* parents VII-X parents, *élèves* et VII et *programmes étant* considérés VIII et *programmes* [*R étant A ne sont*] considérés 278 III,VI,VII sortir... pour 280 III *R* voie *était de par nature* vers III,VI,VII nature, *à tout jamais* impossible VIII *R* nature, *à tout jamais* impossible 282 III chemin *était ouvert* où VI chemin [*R était ouvert A s'ouvrait*] où 283 III *R* mènerait *au-delà* non 284 VI à [*R l'objet A la réalité*] même VII à *la réalité* même VIII à [*V la*] [*R réalité A l'objet*] même III Dès *cet* instant 285 III officielle *m'était* interdite VI officielle [*R était A devenait*] interdite 286 III soir ! // *Dès ma liberté reconquise*, j'allai 288 III Sa [*R parfaite A haute*] intelligence III approbation *de mon* geste VI approbation [*R de mon AR d'un A2 du*] geste III *V* geste *irrémédiable*, téméraire 290 III volontairement. // *Je* partis 292 III mis *à la porte mon ami.* Il

---

32. Lettre du 10 octobre 1928 à John Maurice Manning (Archives, CECM).

33. Borduas s'embarqua sur l'*Albertic* des lignes White Star le 1er novembre 1928. Il arriva au Havre le 11 novembre, se rendit à Paris et s'inscrivit aux Ateliers d'arts sacrés, fondés en 1920 par Maurice Denis et Georges Desvallières.

34. Les responsables de l'édition de *Projections libérantes* dans la revue *Études françaises* ont mis en doute la justesse des renseignements fournis ici par Bor-

porte. Il avait enseigné d'octobre à décembre[35]. Cher lui, n'importe qui aurait pu lui prédire cette fin. Aucun génie 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 eût [11] été assuré au lieu d'être étudiant à Paris... et je n'y pensai plus.

293 III lui, *j'aurais pu dès son entrée à la Commission lui prédire l'avenir.* Aucun 295 III *A* à *de* semblables 298 III fut *là encore,* cause VI,VII fut *là encore* la VIII *R* fut *là encore* la III cause *de tout le* mal III *R* éprouva *par la suite. //* À 299 III cette nouvelle je III je [*R pensai A songeai*] cinq 300 III je n'*avais* [*A pas*] donné III *V* démission *je acc* aurais 301 III que *mon* avenir III été *à tout jamais* assuré III assuré. *Au* lieu 302 III et n'y

duas. Nous partageons leur réserve. La correspondance de Borduas révèle en effet que la nouvelle du renvoi de Léopold Dufresne ne lui fut communiquée par Raoul Viens, un apprenti d'Ozias Leduc, que le 7 janvier 1930 (voir *T.* 166).

35. Les renseignements de Borduas sont incertains ici encore, puisque Léopold Dufresne (Montréal 1902 – Montréal 1966) fut engagé à l'école le Plateau le 21 octobre et remercié en décembre 1929 (Archives de la CECM). Une lettre de Léopold Dufresne du 8 octobre 1930 au sujet d'une ouverture de poste à la CECM (*T.* 123) permet de croire qu'il fut réengagé en octobre 1930 en partie grâce à Borduas : « Je te remercie du tuyau que tu me donnes pour du travail. J'ai téléphoné à ce monsieur. Il est en dehors de la ville jusqu'à lundi prochain. Je ferai mon possible pour le satisfaire » (*T.* 123). Les archives de la CECM indiquent également que Léopold Dufresne occupa le poste de professeur de dessin dans les écoles du district Est et à Saint-Henri à partir du mois d'octobre 1930 jusqu'à son licenciement, pour cause de maladie, en juin 1933. Par la suite, il fut embauché à l'École d'architecture de Montréal en 1945 et y enseigna jusqu'en 1966. Les regrets exprimés par Borduas émanent du souvenir des années difficiles provoquées par sa démission de 1928 à la CECM, et de l'impossibilité où il se trouvait alors lui-même de briguer cet emploi ; à la suite du licenciement de Dufresne en 1933, Borduas hérita du poste. Voir *infra,* n. 45.

De 1928 à 1932, je découvre Boston, New York[36], Paris[37], l'Alsace, la Lorraine[38], la Bretagne[39] ; Renoir[40], quelle mer-
305 veille et quelle leçon ! Pascin[41].

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

Je découvre les plaisirs d'amour : Lulu[42] et cie ; saint Jean de la Croix[43], autre merveille.

---

303 III Paris, *l'Alsace-Lorraine,* la 304 III Bretagne. // Renoir
305 VII,VIII Pascin... // Lentement 307 III vais. // *L'amour,* Lulu

---

36. Le *curriculum vitæ* de 1949 de Borduas fait mention pour l'année 1928 d'un court voyage d'étude à Boston et New York. Une allusion à ce voyage par un ami de Borduas nous permet de le situer en août (voir la lettre de Léopold Dufresne à Borduas du 9 août 1928, *T.* 123).

37. Borduas y habita à plusieurs reprises lors de son premier séjour en France (voir la Chronologie, 1928-1930).

38. Borduas visita la Lorraine et l'Alsace au printemps de 1930. Une lettre de sa mère du 8 avril indique que Borduas avait déjà parcouru la Lorraine et visité la maison de Jeanne d'Arc à Domrémy-la-Pucelle à cette date. Le séjour en Alsace est évoqué directement par Pierre Dubois, dans sa lettre du 11 mai : « Tout ce que vous me dites touchant votre satisfaction de votre voyage en Alsace et du souvenir que vous emportez de France m'est infiniment agréable ». Voir aussi la lettre du 11 mai 1930 d'Ozias Leduc à Borduas (*T.* 142).

39. Borduas passa un mois à la plage, dans le Finistère, avec des amis en août 1929 et rentra à Paris le 23 août. Des photographies, prises à Soutec, ont été conservées (*T.* J-22).

40. Borduas a noté dans son Journal les expositions qu'il a visitées à Paris en janvier 1930. Le nom de Renoir y apparaît huit fois : « Renoir, Matisse » (galerie André), « Renoir, Monet » (galerie Marcel Bernheim), « Renoir, Matisse, Puvis de Chavannes » (galerie Bourgeat), « Renoir, Picasso » (galerie Carda), « Renoir, Denis » (galerie Druet), « Renoir, Brianchon » (galerie d'art du Montparnasse), « Renoir » (galerie Van Leer) et « Renoir » (13, rue de Seine). Renoir est également mentionné en variante dans *Au printemps dernier,* comme celui qui lui a révélé un jour, la « beauté plastique » (voir p. 173 et 202).

41. Julius Pinkas Pascin (Vidin, Bulgarie, 1885 – Paris, 1930), peintre américain d'origine bulgare.

42. Il s'agit de Lucienne Marion. Borduas fit quelques portraits de la fille de sa logeuse à Rambucourt. Dans son journal de 1929, il a noté : « 13 juin – croquis de Lucienne » – « 30 octobre – commencé une étude – portrait au fusain de Lulu » (*T.* 34). Une série de cartes postales de Lucienne (qui signe « Luly » et non Lulu) adressées à Borduas à Rambucourt, entre les 11 et 16 mars 1930, permettent d'établir que Borduas y résidait toujours à cette date (voir *T.* 43).

43. Allusion probable à la conférence à laquelle Borduas assista à Paris le 19 mars 1929 et dont son Journal a gardé trace : « Entendu une belle conférence sur le naturalisme spirituel des mystiques espagnols ». À son retour d'Europe, Borduas s'intéressa aux écrits de saint Jean de la Croix qu'il alla lire à la Biblio-

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 parler 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[44], et de la Commission scolaire[45], où je suis retourné au bas de l'échelle, cette fois, sans succès

310 III de *30* à *32*, tentative VI *l'*de *30* à *32*, tentative III infructueuse : *Je me butai à une fin de non-recevoir violente, du clergé et des architectes à mes activités secondaires, orientées depuis dix ans* [*R vers*] *dans le but lucratif d'embellir nos églises.* Je VI-VIII infructueuse. *Je me butai* [*A* VI *de la part du clergé et des architectes*] *à une fin de non-recevoir* [*R* VI *violente du clergé et des architectes*] *à mes activités secondaires,* [*R* VI *orientées*] *dirigées depuis plusieurs années dans le but lucratif d'embellir nos églises.* Je 314 III,VI grâce ! // Sans III Sans [*R lui A cet échec*], la III échec, *la raison* de 315 III *R* pas *montrée à moi* dans III nudité. *Ce désir* masquait 316 III aussi *à moi-même* mes VI-VIII aussi, *à moi-même* mes 317 III pensée, [*R pour A et*] parler 318 III parler *d'art,* cherchant 319 III de *l'adaptation déjà jugée impossible* [*R avec le présent*] *avec le social,* les VI,VII de *l'adaptation jugée impossible avec* la VIII de [*R l' A l'impossible*] adaptation [*R jugée impossible avec la A aux cadres de la*] société 320 III surréalisme. Les 321 III enfants, mes élèves *à l'Externat Classique et à la Commission où j'ai recommencé à enseigner* au VI classique, de VII classique de VIII *A* classique, *collège André-Grasset – et* de

thèque Saint-Sulpice. Il prépara également en 1932, dans l'éventualité d'une commande, des croquis à l'église Saint-Jean-de-la-Croix, nouvellement construite, mais ne put donner suite à ses projets de décoration.

44. Fondé en 1927, l'externat classique Saint-Sulpice (qui devint, en 1941, le collège André-Grasset) est situé au 1 000, boulevard Crémazie, dans le nord de Montréal. Borduas y enseigna de 1931 à 1943 les vendredis et samedis, d'abord sous la direction d'Olivier Maurault, puis à partir de 1934, sous celle d'Aurèle Allard, p.s.s.

45. Le 24 août 1933, Jean-Baptiste Lagacé proposa le réengagement de Borduas, en remplacement de Léopold Dufresne. Borduas enseigna à mi-temps dans cinq écoles primaires du district centre de la CECM (Lafontaine, Plessis, Saint-Pierre Claver, Sainte-Brigide et Salaberry). Les préparations de ces cours ont été conservées (*T.* K-37).

officiel[46], en lutte contre les méthodes en cours) sont les seules confirmations que la route poursuivie mènera un jour à la victoire : fût-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[47]. 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 automati[12]que. La plus parfaite condition de l'acte de peindre m'était enfin dévoi-

---

324 III lutte *ouverte, avec* les III,VI seules *preuves* que 328 III espoirs *étrangers* irréalisables VI *R* irréalisables *parce que étrangers. //* Le 330 III *R* grâce. *Toutes* je 331 III heureux ! *Celles* [*AR sur lesquelles*] *que je m'acharne le plus à diriger sont celles* [*R avec lesquelles il m'est imposé*] *qui* [*AR demeurent*] *deviennent les plus* [*R étrangères*] *froides, les plus intolérables* [*R de vivre*]. J'achète VI,VII tableaux *que je m'*acharne VIII tableaux [*R que je A sur lesquels ma volonté*] [*V m'*]acharne 332 VI plus *à* diriger VIII *AR* vouloir, *les* diriger 333 VI *A* deviennent *les plus lointains,* les 334 VI *A* les *plus* intolérables III pinte ! *// J'ai l'*assurance VII,VIII pinte. *L'ne* assurance VIII *A* pinte. *Cependant* une 335 III,VI,VII assurance irraisonnable VIII *A* assurance *quasi* irraisonnable VIII *AR* irraisonnable (*ne s'appuyant que sur* [*V de*] *des rares réussites exceptionnelles*) me III irraisonnable qu'un III,VI,VII jour *mon* travail VIII jour [*R mon A le*] travail 338 III,VI la *voie* du III,VI,VII du *Surréalisme* de VIII *V* du *Surréalisme* de III automatique. *Le plus grand mystère* [*R de la création humaine de tout temps A de l'activité créatrice*] m'était VI automatique. [*V Le*] plus [*R grand mystère A parfaite condition*] de 339 VI,VII de *l'activité positive* m'était VIII de [V l'*activité*] [*R positive A de peindre*] m'était III m'était *ainsi révélée.* [*R Jamais*] *J'avais* fait VI enfin [*R révélée A dévoilée*]. J'avais

---

46. Lors de l'engagement de Borduas en 1933, Jean-Baptiste Lagacé évoqua cette première expérience d'enseignement à la CECM : « Le succès remporté dans les écoles du district centre comme peut en témoigner M. Miller, ex-directeur, sont la preuve non seulement de sa compétence mais encore de son application dans l'exercice de sa profession » (Archives de la CECM).

47. Le chiffre 10 ne doit pas être pris à la lettre. En 1942, Jacques de Tonnancour rapporta l'existence d'une vingtaine de petites toiles conservées par le peintre de Saint-Hilaire (voir « Lettre à Borduas », *la Nouvelle Relève,* nº 10, août 1942, p. 610).

lée. 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[48] ». 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[49], à la paternité. Des amis se présentent venus du fond de mon rêve : Mau-

340 III avec [*R la A ma*] *première définition de l'art avant la fréquentation d'aucune école officielle. Qui était à peu près celle-ci. L'art* source VI avec [*R ma première définition A mon premier sentiment*] de VI sentiment [*V qui*] [*R était A j'exprimais alors*] à 341 VI *A* près *comme* ceci VI *V* près *celle-ci* : « l'art 342 III l'homme. // Dans 343 VI enfant *me fait toucher à* [*R mon*] *un manque d'aptitude abstraite. Je la* rappelle VI même *parce qu'elle oppose à l'activité créatrice toute idée d'entrave : elle* exprime VII même *parce qu'elle oppose au travail créateur toute idée d'entrave : elle* exprime VIII même [*R parce qu'elle A pour son*] [*V oppose*] [*R au travail créateur*] [*A de*] toute IX *V* opposition *de* toute 344 VIII entrave [*A associée au travail créateur*], [*R elle*] exprime VI *A* exprime *sentimentalement* le 345 VI le [*R sentiment AR désir A2 besoin*] d'une VI une [*R activité A extériorisation*] généreuse VI,VII extériorisation *généreuse désirée* [R VI *désirée*]. Dans VIII extériorisation [*R généreuse A abondante*]. Dans 346 III noble *désir* de VI noble [*R désir A espoir*] de 347 III *A* esclave *et avec la permission de ma confiance,* on III sabordé [*R tout ça A ce sentiment-là*]. Après VI sabordé [*R ce sentiment-là A tout ça*]. Après VI *A* sabordé *tout ça.* Après VII,VIII sabordé *tout* ça 348 III Après [*R* <illisible> *A un*] long III naufrage – *il* remontait VI naufrage, [*R il A ce désir*] remontait 349 VI-VIII surface. // Mon III surface. Là, *nouveau contact plein d'amour et d'espoir,* avec la société VI *A* comportement *en fut modifié* : *il* permit VI *R* permit *alors* un 350 VI plein [*V d'*][*R espoir A foi*] [*R avec A en*] la III *R* hommes *à demi libres* et 351 III demi libérés. *Dont* je 353 III irrésistible [R *qui*] [V *m'entraîna*] au 354 III se *présentèrent, venant* du III *A* rêve. *Maurice* Gagnon

48. Une ébauche de cette définition apparaît dans *Je vous dois des explications* (3), p. 601.

49. Le mariage de Gabrielle Goyette et Paul-Émile Borduas fut célébré le 11 juin 1935 à la paroisse Notre-Dame de Granby.

355 rice Gagnon[50], le Père Carmel Brouillard[51], John Lyman[52] et autres.

Je sors lentement de l'isolement. Je respire plus à l'aise malgré quarante heures de cours[53] et un travail à l'atelier plein de difficultés encore et de défaites.

---

355 III Brouillard, Lyman III *V* Lyman, *et compagnie.* // Je *S* III Lyman *etc.* // Je 356 VI-VIII autres. Je 357 III Je *sortais* de VI,VII Je *sortais* lentement VIII *I'* Je *sortais* lentement III,VI isolement. *Il était possible de respirer* plus VII isolement. *Il devenait possible de respirer* plus VIII isolement. [*R Il devenait AR devient*] [*R possible de respirer A Je respire*] plus VI l'aise, malgré 358 III malgré *plus de 40* heures III,VI cours *publics* et III et *mon* travail VI *R* et *d'*un 359 III,VI,VII de *désastres.* // Voici VIII *I'* de *désastres.* // Voici

---

50. Maurice Gagnon : voir p. 193, n. 16.

51. Robert [Carmel] Brouillard : voir p. 74, n. 75. Quoique la rencontre de Borduas et de Carmel Brouillard n'ait précédé que de quelques mois le départ de ce dernier pour l'Europe, elle fut déterminante pour Borduas, comme le laisse voir ce passage d'une lettre de janvier 1938 : « Le souvenir de notre rencontre, des quelques fois que nous nous sommes vus, demeure vivant et agissant en moi. Peu de personnes, mon père, surent me conquérir ainsi » [Cette dernière phrase, incomplète, a été raturée par Borduas.] (*T.* 184).

52. John Goodwin Lyman (Biddeford, 1886 – Barbade 1967). Il fit ses études à l'Université McGill de 1905 à 1907, puis poursuivit de 1907 à 1913 des études d'art aux ateliers de Marcel Béroneau à Paris, au *Royal College of Art* de South Kensington (automne 1907), à l'atelier Jean-Paul Laurens et à celui d'Henri Matisse (automne 1909). Ambulancier pendant la Grande Guerre, il entreprit un long périple de 1919 à 1931 qui le fit passer par la France, l'Espagne, les Antilles et les Bermudes. Président fondateur de la *Contemporary Arts Society* en 1939, il fit paraître en 1945 une monographie sur James Wilson Morrice. Professeur à l'Université McGill de 1951 à 1955, il se retira à la Barbade en 1966. La rencontre de Gagnon et Brouillard précéda l'engagement de Borduas à l'École du meuble alors que celle de Lyman la suivit. Lyman fit la connaissance de Borduas après avoir remarqué un petit tableau présenté par ce dernier au 55e Salon du printemps de 1938 et s'associa à lui en février 1939 lors de la fondation de la *C.A.S.* À noter toutefois que Borduas connaissait Lyman de réputation en 1937, puisqu'on trouve dans le fonds Borduas un article de John Lyman, « Art », paru dans *The Montrealer* le 1er septembre 1937, soigneusement conservé et daté par Borduas lui-même (*T.* 52). Leur amitié ne survécut pas aux problèmes qui entraînèrent la dissolution de la *C.A.S.*, ni à la lecture « trop littéraire » que Lyman fit du *Refus global* en février 1948.

53. La réserve émise à ce sujet par les responsables de l'édition de *Projections libérantes* dans la revue *Études françaises* (p. 261, note 48) n'est pas fondée, à notre avis. En janvier 1938, Borduas fit part à Carmel Brouillard du surcroît de travail occasionné par ses nouvelles charges à l'École du meuble : « Enfin j'ai le plaisir de vous écrire. [...] Depuis septembre c'est ma première lettre et elle est pour vous. [...] Des mois ont passé, des mois d'inquiétude à votre sujet, de fols espoirs et d'un travail harassant (38 heures de cours par semaine). Je commence cependant à m'habituer à ce nouveau genre de vie, et petit à petit je pourrai de plus en plus utiliser à mon gré mes moments de liberté [...] » (*T.* 184). En plus de

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[54].

J'entrai à l'École du meuble grâce à mes amitiés nouvelles mais aussi à la faveur d'un malentendu. Monsieur Jean-Marie Gauvreau[55], le directeur, était en lutte avec Maillard depuis assez longtemps ; exactement depuis le jour où Maillard le qualifia d'incompétent devant le ministre David[56]. C'était évidemment peu aimable même pour un « Ancien d'Europe[57] », 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

360 III quand, *grâce au* Père 361 III et à Jean 362 III en *1936.* // J'entrai 363 III J'entrai *donc* à VI *R* J'entrai *donc* à III nouvelles *et* à VI nouvelles [*R et A mais*] aussi 364 III malentendu. // *M.* Jean-Marie 365 III Gauvreau était VI Gauvreau, [A *le*] directeur [*R de cette école*], était III depuis *qu'à son retour d'Europe le directeur de l'École des beaux-arts l'avait qualifié* d'incompétent 366 VI *R* longtemps *déjà* ; exactement 368 III aimable *et* une VI *A* aimable *même* pour VI *l'*un *ancien* d'Europe III une pierre VI *A* une *grosse* pierre 369 III pierre *sur la route* des VI pierre [*R sur la route A dans le champ*] des III honneurs [*R et des A attachés aux*] responsabilités 370 III *A* désirait *poursuivre. Il entreprit donc une* lutte VI désirait [*R poursuivre A pouchasser*]. Une 371 III serrée *contre Maillard* ; *je* suppose III suppose *d'abord pour* se VI,VII suppose *d'abord* que VIII *R* suppose *d'abord* que VI,VII désirait se VIII *A* désirait *d'abord* se 372 VI *R* prouver *que* Maillard III prouver *que ce dernier avait eu tort,* et VI *A* prouver *l'erreur de* Maillard ; et VI *R* Maillard *avait eu tort* et

ses cours à l'École du meuble, la charge d'enseignement de Borduas comportait douze heures de cours à la CECM et six heures de cours à l'Externat classique Saint-Sulpice.

54. Sur l'entrée de Borduas à l'École du meuble, voir la Chronologie, septembre 1937.

55. Sur Jean-Marie Gauvreau : voir p. 61, n. 27.

56. Sur Athanase David, voir *supra,* n. 22.

57. Cette association formée « d'exilés volontaires, à la conquête du haut savoir, qui rentraient d'Europe [...] bien équipés pour des postes de commande » avait son siège au 2274, rue Dorchester à Montréal. La revue de cette association d'« Anciens » s'appelait *Opinion.* Lui succéda, en 1947-1948, *Jeunesse canadienne* (extraits de *Jeunesse canadienne* cités par Roland Houde, « Bibliotableau », dans *Philosophie au Québec,* [collectif], Montréal/Paris, Bellarmin/Desclée, 1976, p. 191).

certain, prendre sa place si possible, n'est-ce pas, monsieur Félix[58] ? 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 ! [13] mais d'autres espoirs imprévisiblement s'étaient offerts, incompatibles 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.)

Lorsque Gauvreau me fit venir à l'École du meuble, sur la suggestion du ministère, pour remplacer monsieur Jean-Paul Lemieux[59] nommé aux Beaux-Arts de Québec à un poste dont il

---

373 III certain *pour* prendre VI *R* certain, *pour* prendre III place *si l'occasion se présentait et* poursuivre VI Félix ? *et* [A *enfin*] poursuivre VII Félix ? *et* enfin VIII *R* Félix ? *et* enfin 374 III poursuivre [V *cet*] enseignement [A *de cette école*] *qu'il trouvait* excellent 375 VI *R* trouvait *d'ailleurs* excellent 377 III espoirs-là ! *Mais* imprévisiblement *d'autres espoirs* s'étaient [*R alors*] offerts 379 III académique. *Tous ensemble* nous VI académique. [*R Tous ensemble A Mes amis et moi*] nous VI,VII entreprenions *tous ensemble* la VIII *R* entreprenions *tous ensemble* la 380 III *A* plus *pour des raisons* personnelles 382 VIII lutte *avec* Maillard VI-X que, sans 383 III enseignement *néfaste* qu'il 384 III,VI,VII encore *en cours* dans VIII encore [*R en cours A vigoureux*] dans 386 III formes *et les concepts utilisés étaient plus anciens que ceux qui ont cours présentement. //* Lorsque VI formes [*R et les concepts*] *utilisées étaient plus anciennes que celles* [*R qui ont cours présentement*] *d'aujourd'hui.*) // Lorsque VII formes *utilisées étaient plus anciennes que celles d'aujourd'hui.*) // Lorsque VIII formes [*R utilisées A en*] étaient VIII *R* anciennes *que celles d'aujourd'hui.*) 387 III *V* meuble *sous* la 388 III remplacer *M. Paul* Lemieux III *A* remplacer M. *Jean-Paul* Lemieux 389 III nommé *professeur* aux

58. Borduas apprit que l'annonce officielle de sa suspension à l'École du meuble avait été suivie, à l'assemblée des professeurs, par la nomination de son remplaçant, M. Félix. Cette nomination, prononcée avant le renvoi définitif de Borduas, exposait clairement les intentions du directeur de compléter le plus rapidement possible le remplacement de Borduas par Félix, commencé depuis 1946 (voir la lettre de Guy Viau à Borduas du 16 septembre 1948 ; voir aussi p. 58, n. 18).

59. Jean-Paul Lemieux (Québec 1904). Diplômé de l'École des beaux-arts de Montréal en 1926 et de l'Académie Colarossi de Paris en 1929. Professeur à l'École du meuble en 1935-1936. Nommé en 1937 à l'École des beaux-arts de

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[60], 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[61] qu'Ozias Leduc me fit connaître.

---

390 III il *était* question VI il [*R était A avait été*] question III moi nous crûmes III *R* crûmes *Gauvreau et moi,* parfaitement VI *R* crûmes *Gauvreau et moi,* d'accord III crûmes, *parfaitement* d'accord 391 III de [*R notre AR* <illisible> *A2 cette*] lutte VI de [*R cette A notre*] lutte VI *R* une *grave* erreur VI-VIII erreur *importante* qui 392 III à *m'*apparaître VI *R* à *m'*apparaître 393 III rapports *s'étaient simplifiés. //* Je VI *V* rapports *s'étaient simplifiés. //* Je 397 III,VI-X faisaient *un peu* peur 398 III furent *mes* années VI furent [*R mes A de longues*] années 400 III que *seule* l'idée VI *R* que *seule* l'idée IX *A* d'avoir *à ouvrir* une 401 III *V* de *sueur.* J'ignore III comment *j'ai résisté* à VI *R* comment *j'ai* résisté VI *A* comment *on* résiste III à *cet apprentissage* ?) Aujourd'hui VI *V* à *cet apprentissage*) Aujourd'hui 402 VI avec [*V mes S les*] élèves VII avec *les* élèves VIII *V* avec *les* élèves 403 III *R* simples, *l'accord se fait vite contre l'ignorance, les préjugés.* Je 405 III dès *ma* première VI *V* dès *ma* première 406 III connaître. *Elle* donna

---

Québec où il enseigna jusqu'en 1965. Borduas lui succéda à l'École du meuble. Au sujet de l'engagement de Borduas, voir la lettre du 10 septembre 1937 de Jean-Marie Gauvreau à Borduas (*T.* 237).

60. Borduas, qui n'avait qu'une 9e année de scolarité avant ses quatre années d'études à l'École des beaux-arts et son stage à l'École des Arts sacrés de Paris, enseignait, en plus des classes de Versification, aux classes de Belles-Lettres et de Rhétorique, qui correspondaient aux 5e et 6e années du secondaire, classes dont les étudiants sont dans leur 11e, 12e et 13e années de scolarité.

61. Gaston Quénioux : voir p. 59, n. 21.

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 [14] pousse dans un sol avare et froid, nous cherchions la voie de l'expression objective, vivante. Un jour, après plus 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

---

409 III leur *manque d'habileté manuelle.* À VI leur [*R maladresse manuelle A inexpérience*]. // À 410 III meuble le III résolu *vers* [*R la découverte de l'expression personnelle fut lente*] *la lumière est lent à démarrer mes élèves* [*R étant des*] *ne sont plus jeunes* [*R hommes plus ou moins sûrs d'eux-mêmes, de*]. *Ils sont déjà sûrs de leurs connaissances académiques. Leur habileté est plus développée.* Ensemble VI *R* vers *la lumière est lent à* démarrer VI *A* vers [*A les solutions AR remarquables A2 énergiques*] démarre 411 VI *V* énergiques *démarrer* lentement VI *A* démarre *lentement* ; les 412 VI *V* ils *sont* déjà la fausse assurance *des* connaissances 413 VI étendues, *l'habileté* [*R manuelle*] *technique est* [*R aussi*] *plus développée.* // Ensemble VII étendues, *l'habileté technique est plus développée.* // Ensemble VIII *R* étendues ; *l'habileté technique est plus développée.* // Ensemble VIII *A* étendues ; *l'habitude* [*R cour*] *du courant pernicieux est mieux établie.* // Ensemble 415 III Ensemble sans heurt *nous cherchions l'ouverture vers la vie* à la façon 416 III,VI,VII sol *maigre* et VIII sol [*R maigre A avare*] et III froid. Un jour, VI cherchions [*V l'*] [*R ouverture vers la vie expressive A la voie de l'expression vivante*]. Un 417 VII l'expression vivante VIII l'expression [*R vivante A objective*]. Un III jour *cependant,* [*A après plus d'une année de travail*] *à la* documentation VI *R* jour, *cependant* après 418 VI travail [*R difficile A ingrat*], au III documentation [*R un A le premier*] beau 419 III dessin [*R vivant est apparu A fit son apparition*] ! Touchette VI *R* dessin *vivant* est III l'auteur. *L'objet précieux* fut VI l'auteur. [*R L'objet A Le dessin*] précieux 420 III exposé, *il fit* la VI,VII Il *fit* la VIII Il [*R fit A déclencha*] la 421 III ce *jour* de VI ce [*R jour A moment*] de 422 III école, *toujours plus* nombreuses VI devinrent [*R toujours A de plus en*] plus III nombreuses. Souvent 424 III je *couvais* de VI je [*R couvais A soignais*] de 425 III de *ma faible autorité. Comme* je III fragile ! *Elle était* si III fragile qu'aucun

devant la difficulté de gagner son pain qu'aucun de ceux-là ne put développer, au-dehors de l'école, cette plante précieuse[62] 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'entrevoyais 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 meuble, avait déjà commencé l'activité littéraire qu'il pousuivra un certain temps ; on en parlait. Le directeur, encore incapable d'orienter l'école

426 VI devant [*R l'ingratitude sociale A la difficulté de gagner son pain*] qu'aucun III ceux-là *devant l'ingratitude sociale* ne 427 III développer *au sortir* de VI développer, au [*R sortir A -dehors*] de III précieuse qu'*il savait* pourtant 428 III *l'* leur *serait* tout 429 III de *la vie.* // D'année VI de [*l' la*] [*R vie A univers*]. // D'années 430 III milieu *de mes cours* devenait VI milieu [*R des cours A scolaire*] devenait III,VI,VII plus *riche,* plus VIII plus [*R riche A chaud*], plus 431 III,VI,VII plus *vigoureux.* J'entrevoyais VIII plus [*R vigoureux A fort*]. J'entrevoyais III le *jour* où III qualités *les plus précieuses* résisteraient VI,VII *A* qualités *les plus* rares VIII *R* qualités *les plus* rares 433 III s'*affirmaient. Du* nerveux VI,VII s'*affirmaient* : du VIII *l'* s'*affirmaient* : du 435 III lui-même peu III *R* sensible *aux délicatesses subtiles* mystères 436 III spirituelles. // Touchette 437 III Touchette, *Cyr, Hébert,* Desjardins VI *A* Touchette, *Hébert,* Cyr 438 III tous *de la première heure. Qu'êtes-*vous 439 III devenus ? *Je sais que quelques-uns* sont VI *R* devenus ? *Je sais que* quelques-uns 440 III mais *les autres* que 441 III stade [*R primaire A premier*] que 442 III *R* vinrent *favoriser,* accélérer III la [*R prise de conscience A poussée en avant*]. // *M.* [*R Gagnon*] Maurice III Gagnon nommé *professeur* en 443 III déjà [*R eu une certaine A commencé l'*] activité 444 III activité [*R sociale A littéraire*], dont III littéraire, *dont on parlait.* [*R Co*] Le VI-X temps : on 445 III directeur encore *bien* incapable VI *R* encore *bien* incapable VI *R* orienter *les activités de* l'école

62. Reprise du thème de l'« intensive culture des talents individuels » introduit au début de *Projections libérantes.*

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[63].

Je dois rendre le mérite à monsieur Gagnon que, si ses cours étaient entachés d'idéalisme sentimental[64], 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 pro[15]pres 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. »)[65], suscitée par la complexe générosité de Lyman[66]. (Activité faite d'élans géné-

446 III dans [*R un sens A une doctrine*] particulier III ne *cherchait* alors VI *V* ne *cherchait* alors III qui *pourrait attirer* l'attention VI qui [*R attirerait A frapperait*] l'attention 447 III *R* attention *sur son activité* du III public, *il offrit à M. Gagnon* une VI *R* public, *il* offrit VII public, offrit VIII *A* public, *lui* offrit VI,VII offrit *à monsieur Gagnon* une VIII *R* offrit *à monsieur Gagnon* une III conférences, *qui* [*V attirent*] une 449 III rendre *aussi* le 450 III cours [*R étaient trop sentimentaux (d'après les échos que l'on voulait bien me donner)*] [*AR une part entre deux éclairs* < ? >)] [*A entachés d'idéalisme sentimental*], il VI,VII il *n'*était 451 III,VI,VII que, pour 452 III une *sèche* énumération III *A* énumération, *et dépassait l'époque de la Renaissance.* L'on 453 VI vidait, peut-être 454 III *A* particulières *propres* à 457 VI pour Gagnon III élèves. *Je ne crois pas qu'on puisse* en 458 III autant [*R pour A de*] plusieurs III professeurs. // Un VI-VIII ne crois IX *A* ne *le* crois 460 VI-VIII Un *autre* fait III époque. *La* création 461 VI *A* contemporain (C.A.S.), suscitée III contemporain. *Suscitée* par III *A* par *l'activité* [*R mi-généreuse, mi-intéressée*] *complexe de Lyman, élan généreux immédiatement freiné.* Dès VI par [*V* l' *R activité*] complexe [*A générosité*] de

63. Dans un brouillon de lettre du mois de janvier 1938 à Carmel Brouillard, Borduas précise le sujet de ces conférences : « M. Gagnon a inauguré avec beaucoup de succès une série de quatre conférences dont deux sont déjà données. La première sur les impressionnistes, la deuxième sur les synthétistes, Cézanne, Van Gogh et Gauguin. Les deux autres, sur l'art religieux et le fauvisme, viendront en février » (*T.* 184).

64. Voir *infra*, n. 143.

65. Voir la Chronologie, février 1939. La liste du 16 mai 1939 compte 26 membres.

66. Sur John Lyman, voir *supra*, n. 52.

reux 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* [67] qui la trouva sans force suffisante.

Nous sommes dans de fiévreuses conditions sociales : la guerre vient d'être déchaînée, les défaites se multiplient. Des hommes oublient leurs tracas individuels 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[68], 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[69] en-

463 VI suivis [*R d'un freinage une fois l'acte accompli A de la crainte que les victoires remportées ne le mènent trop loin* !)] Dès VII-X remportées le 464 III de *son* organisation j'entrevis 465 VI *A* serait *peut-être* le 466 III l'École. *Et je ne fus déçu d'aucune manière, de cette société qu'à la* veille 469 III *R* la *gela* trouva 470 III dans *une fiévreuse activité sociale,* la VI dans *une fiévreuse activité* [*R sociale*] : la VII dans *une fiévreuse condition sociale* : la VIII *V* dans *une fiévreuse condition sociale* : la 471 VI-VIII guerre *mondiale* vient 473 VI sort [*R du monde A commun*]. Une 474 VI-IX Amérique ; d'autres VI *A* occupation, *devant* les VI persécutions. [*R A*] Montréal [*R l'activité est en plein éveil A voit son importance grandir*]. La 475 III La C.A.S. *recrute ses membres un peu partout parmi mes amis, y entrent.* Les 476 VI esprit [*R un A tant soit*] peu III *R* Les *salons* expositions 478 III Marcel, *que je n'ai pas encore* nommé 479 VI,VII entre *ce monde-là* et VIII entre [*V ce* monde-*là S le*] monde [*A des artistes*] et 480 III monde *tout court et le monde de l'art.* Henri

67. Voir p. 318.

68. Marcel Parizeau (Montréal 1898 – Montréal 1945) obtint son diplôme d'architecture à l'École des beaux-arts de Paris où il étudia de 1922 à 1932. Devint par la suite professeur et membre du conseil pédagogique à l'École du meuble. Voir Marie-Alain Couturier, *Marcel Parizeau,* Montréal, l'Arbre, 1945, 40 p., ill.

69. Critique d'art et animateur de la rubrique « Choses du temps » au journal *le Canada,* Henri Girard fut par la suite rédacteur en chef de la *Revue moderne.* Il vanta en 1937 et 1938 les progrès réalisés par l'École du meuble depuis sa fondation tout en déplorant l'enseignement dispensé aux Beaux-Arts et et railla la manie des « Anciens des Beaux-Arts » de se porter à la défense du directeur dès que cet enseignement était remis en question (Voir « L'École du meuble », *le*

voie des flèches empoisonnées, du *Canada* à Maillard. Un public attentif nous soutient : la distance entre lui et nous est d'ailleurs encore minime.

Le père Couturier[70] 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 avions fait de la fresque ensemble, avec Pierre Dubois[71], 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[72], de madame Thibaudeau[73], qui le pistonnent aux Beaux-Arts, chez l'architecte

481 III empoisonnées à III Maillard, *un* public III public *de plus en plus* attentif VI *R* public *de plus en plus* attentif 482 III soutient. *La* distance III nous, [*R semble A est d'ailleurs*] encore 484 III est *immobilisé à* New York VI,VII immobilisés *européens* à VIII immobilisés [*R européens A français*] à 485 III New York. *Il* est VI *R* invité à *venir* donner III donner *un cours* aux VI,VII donner *des cours* d'art VIII donner [*R des cours A quelques leçons*] d'art 486 III Beaux-Arts. // *Je l'avais connu à Chaillon, «Alsace-Lorraine» nous* avions 487 III *A* avec *Pierre* Dubois III *R* Dubois *décorateur.* // Je III Dubois. *Je* vais VI *A* Dubois, *à Chaillon (France)* ; je 488 III visite au III Dominicains *il* est 490 III *R* peine. *D'ailleurs* je III Gilson qui III *A* Gilson, *de M^me^ Thibaudeau* qui 491 III chez Cormier VI *A* chez *l'architecte* Cormier

Canada, 14 juin 1937, p. 2 et « L'art à l'École ; sur l'enseignement à l'École des beaux-arts. Améliorations à l'École du meuble », *le Canada*, 6 juin 1938, p. 2). Henri Girard annonça en 1943 dans le *Borduas* de Robert Élie un manifeste sur la peinture au Canada, manifeste qui ne fut jamais publié.

70. Voir p. 145, n. 7 ; p. 251, n. 24 ; et *infra*, p. 424, n. 76.

71. Pierre-Claude Dubois, né à Bar-le-Duc, dans la Meuse, travailla avec Borduas à la décoration des églises de Rambucourt et de Xivray. Il est l'auteur de l'avant-propos de *la Cathédrale d'Amiens* (Paris, Alpina, 1937). Borduas avait fait sa connaissance en janvier 1929 à l'atelier de vitrail Hébert-Stevens.

72. Étienne Gilson (1884-1978) organisa, au début de mars 1940, la venue du père Couturier à Montréal. Spécialiste de la philosophie scolastique médiévale, il vint faire à Montréal, chaque année pendant plus de vingt ans, des cours et des conférences sur un thomisme renouvelé. Il influença notamment Hermas Bastien qui publia, l'année du cinquantenaire de l'encyclique *Æterni Patris* (1879), ses *Itinéraires philosophiques*. Roland Houde a noté que *Pour un ordre catholique* de Gilson trouva un accueil favorable au Québec (« Biblio-tableau », dans *Philosophie au Québec, op. cit. supra* (voir n. 57), p. 191) ; le nom de Gilson apparaît dans *Projections libérantes*, en variante, p. 578.

73. Allusion à M^me^ Éva Rodier, épouse du sénateur Alfred Thibaudeau (et non, comme l'ont affirmé certains critiques, à sa grand-tante, M^me^ Rosaire Thibodeau, née Marguerite de Savoye). M^me^ Alfred Thibaudeau fut l'hôte de nombreuses personnalités françaises (Maritain, Gilson, Claudel, etc.) lors de leur passage à Montréal.

Cormier[74] 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 visi[16]ter 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[75]. Les exposants sont recrutés au sein de la « C.A.S. ». Il

492 III etc. [*A Dans ce monde-là, nous faisons déjà figure de renégats*]. [*V Il*] accepte VI *l'*large, *dans* ce VI *R* Dans *ce monde-là* ces 494 III *A* accepte *cependant* l'invitation III de visiter VI venir [*R à l'école A visiter l'École du meuble*]. Plus 495 III,VI meuble. Je VII meuble. Plus VIII *A* meuble ; *la rivalité Maillard-Gauvreau permet de lui proposer un cours* ! Plus III *A* meuble. *Plus tard* je 497 III multiplient, *et* son *activité aussi. Cependant* ce VI *R* multiplient, *son activité aussi.* Mais VI son [*A besoin d'action trouve AV à AS de A quoi se satisfaire*]. Mais 499 III Beaux-Arts, *qu'il accepte de venir donner un cours* chez VI Beaux-Arts [*R qu'il A que le père Couturier*] [*V accepte*] *de venir donner un cours* chez VII acceptera *de donner un cours* chez VIII acceptera [*R de donner A la proposition*] [*AV d'*] [*AS de*] [*A donner*] un IX proposition [*R de donner un A du*] cours 500 VI *R* nous. *Son succès* L'occasion III offerte. *Il* obtient 502 III entraîner. *Il* le VI entraîner. [*RA Gauvreau AR Il*] le 503 III à *l'inauguration* [*R de*] [*A de l'exposition à l'école à*] l'université VI à l'[*R inauguration A ouverture*] de 504 VI École [*R du meuble*], tenue [*R cette année-là à A à l'immeuble*] [*R de l'université*] non [*A encore*] terminé [*A de l'université*]. // Le 506 III sensationnelles l'une 508 VI *V* « C.A.S. », *il* multiplie

74. Ernest Cormier (Montréal 1885 – Montréal 1980) fut architecte et professeur de 1925 à 1954 à l'École polytechnique de Montréal. Parmi ses réalisations architecturales les plus importantes : l'École des beaux-arts de Montréal (1922), la Chambre de Commerce de Montréal (avec J.-E.-C. Daoust, 1924-1926), l'Université de Montréal (1928-1955), la Maison Cormier (1930-1931), la Cour suprême du Canada à Ottawa (1938-1950) ; on lui doit aussi la porte d'entrée du *General Assembly Building* des Nations Unies à New York (1952).

75. Voir p. 144-150.

multiplie les conférences, les articles de revues ; il publie *Art et catholicisme*[76]. La glace est rompue.

Maillard tente, dans un article de presse, de revendiquer les « Indépendants ». En réponse, il reçoit un reniement 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[77], Charles Doyon[78], sont des nôtres ; ils ne feront plus défaut. La presse à leur suite emboîte le pas.

---

509 III *R* de *jour* revue III revues, publie VI *A* revues ; *il* publie III *Art et* [*R scolastique A catholicisme*]. La 512 VI-X reniement *collectif* dont 513 VI *l'* qui *contribua* largement 517 VII toujours *avait* fait VIII *R* toujours *avait* fait VI,VII n'*était* pas VIII n'[*R était A est*] pas 518 VI,VII la *lutte.* // Pierre VIII la [*R lutte A bataille*]. // Pierre 519 III *A* Daniel, *Charles* Doyon 520 III nôtres, ils ne III presse emboîte 521 III pas. *La réaction ne vient pas encore malgré le* [*V désagré*] *désaveu de Gauvreau. La vieille clique académique se sentait si bien à l'abri de toute*

---

76. Le père Couturier y constate l'absence presque totale d'œuvres religieuses dans la production des plus grands artistes du XIX^e^ et XX^e^ siècles et la disparition, dans le catholicisme contemporain, d'un milieu favorable à l'art ; dans le chapitre intitulé « Recommencements d'art sacré au Canada » qu'il dédie à quatre professeurs de l'École du meuble (dont Borduas), il prône une réforme sévère des méthodes de formation des professeurs de dessin. Voir aussi « *Art et catholicisme* » dans Robert Élie, *Œuvres*, p. 658-660.

77. Robert Élie (pseud. Pierre Daniel), (Montréal – 15 avril 1915 – Montréal, 19 janvier 1973). Ami personnel de Borduas depuis les années 1937-38, il fit paraître aux Éditions de l'Arbre à Montréal en 1943 un ouvrage intitulé *Borduas*. Il est l'auteur de nombreuses conférences et d'une quinzaine d'articles consacrés à Borduas. Voir l'avant-propos de Paul Beaulieu aux *Œuvres* de Robert Élie, p. XII.

78. Jean-Charles Doyon (Sainte-Marie-de-Beauce, 11 septembre 1905 – Montréal, 12 avril 1966) fit ses études à l'École des beaux-arts de Montréal. Critique d'art au *Jour*, puis au *Clairon* (qui prendra plus tard le nom de *Haut-Parleur*) dirigé par Télesphore-Damien Bouchard, il fut le fidèle défenseur de Borduas et de la cause automatiste. Auteur d'une cinquantaine de toiles abstraites et d'une douzaine d'arrangements sculpturaux, il participa à l'exposition des critiques d'art du Cercle Universitaire en 1951 et à celle de « Place des artistes » en 1953. Il collabora à *Amérique française*, *l'Action nationale* et *les Idées*. Il est l'auteur de deux recueils de poésie inédits, *Empans* et *Images de Laurentie*. Doyon fut probablement le premier à utiliser le terme « automatiste » pour qualifier une œuvre québécoise (voir « L'exposition surréaliste Borduas », *le Jour*, 2 mai 1942, p. 4).

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 »[79] 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[80] à Sudbury, me demande de recevoir ses amis. Les visites à mon atelier deviennent ré[17]gu-

attaque qu'elle est comme sidérée. Maillard tente avant [*R Gauvreau*] *le désaveu de Gauvreau dans un article aux journaux de revendiquer les Indépendants.* [*R Il reçoit*] [*AR en réponse*] [*R un humiliant*] *Le reniement collectif* [*R dont il*] [*R et qui entraîna sa perte, à longue échéance*] *qu'il provoqua contribua largement à sa déchéance. //* À

522 III réticence *de plus en plus grande de la direction,* mes VI réticence [*R de plus en plus grande A évidente*] de la direction, [*AR évidence A2 réticence A qui augmentera*], mes 523 VII augmentera mes VIII *A* augmentera *sans cesse* mes VIII cesse mes 524 III que *l'activité qui leur est propre,* n'est VI,VII que *l'espoir qui leur est propre* n'est VIII que [*R l'espoir qui leur est propre A l'intérêt qui les anime*] n'est 525 III,VI uniquement *possible* entre VII uniquement *possible qu'*entre VIII uniquement [*R possible qu' A viable*] entre 526 III *l'* profondes *raisonnances* à 527 III organisent, *M. Gagnon est là toujours pour offrir son concours. Sur 8, 5 sont des élèves exclusifs de* l'École 528 VI à *divers* collèges 529 VI *A* diverses *expositions de* collèges 530 VI sont [*A alors*] *encore* élèves VII sont *alors encore* élèves VIII *R* sont *alors encore* élèves 532 III lieu *dans différents collèges.* Hertel VI *A* de *la* province III,VI-VIII province. Hertel 533 III Hertel mis en quarantaine me VI-VIII quarantaine, me 534 III ses *élèves.* Les VI ses [*R élèves A amis*]. Les III régulières. *Tout* un VI,VII régulières, *tout* un VIII *R* régulières, *tout* un

79. Ce groupe de peintres de moins de trente ans réuni par Maurice Gagnon en 1943 s'était donné pour but de poursuivre la leçon de ses maîtres : Pellan, Borduas et Roberts. La liste des membres comprenait Marion Aronson, Fernand Bonin, Gilles Charbonneau, Marcel Coutlée, Charles Daudelin, Gabriel Filion, Denyse Gadbois, Louis Gauvreau, Pierre Gauvreau, Julien Hébert, André Jasmin, Louis Labrèche, Fernand Leduc, Réal Maisonneuve, Lucien Morin, Louise Renaud, Jeanne Rhéaume, Yvonne Roy, Françoise Sullivan, Jacques de Tonnanour, Guy Viau, Adrien Vilandré et François Vinet.

80. François Hertel fut d'abord envoyé, comme il l'annonça à Borduas en juillet 1941, à la Maison Dauphine, siège, dans le Vieux-Québec, de la Compagnie de Jésus, à laquelle Hertel appartenait : « Oui, je suis en exil. Temporaire, je crois. Je pense qu'on a voulu me faire une peur [...]. » En août, Borduas apprit que Hertel avait été nommé au collège du Sacré-Cœur de Sudbury. Passionné d'art, Hertel encouragea l'admission à l'École du meuble de ses anciens étu-

lières, 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[81].

Sur cette route difficile de la rupture encore lointaine[82], Pellan sera l'occasion d'une brusque division des forces – trop

535 III *R* s'y *présente.* (*Je connais ainsi Leduc Fernand, Gauvreau Pierre, Madeleine Desroches* < Borduas a écrit « Desrocher » > , *Louise Renaud, Francoise Sullivan, et d'autres – De l'université Denis Noiseux, Claude Dubuc.*) *Des* étudiants III *A* s'y *rallie.* Des 536 III rendent. Ma 538 III *R* isolement *pro* quasi III,VI-IX total, n'est 539 III *R* social *de pl* qui 540 III conscience que VI *R* et *d'une* nouvelle 541 III *R* sera *Refus global* manifeste VI *V* le «*manifeste surrationnel*». III surrationnel. // [*R Mais*] *Cette unité ne pouvait continuer indéfiniment.* Pellan 542 VI cette *voie* difficile Pellan VII rupture lointaine Pellan VIII *A* rupture *encore* lointaine 543 III l'occasion d'[*V un*] [*R regroupement des forces A brusque division des forces A2 trop tôt peut-être*]. // Il VI *R* l'occasion *d'une rupture de l'unité,* d'une

diants du collège Jean-de-Brébeuf : Robert Dion, Gabriel Filion et Guy Viau. Voir, à propos de Hertel, p. 232, n. 22.

81. Ce concept, emprunté par Bachelard (*dixit* Breton) au discours scientifique, « qui aspire à rendre compte de toute méthode de pensée », apparaît chez Breton en 1932, dans « Crise de l'objet » (voir *le Surréalisme et la peinture,* p. 276). On en trouve la définition, en 1942, dans *le Dictionnaire abrégé du surréalisme,* p. 26 : « SURRATIONALISME – « Par application de l'adage hégélien : 'Tout ce qui est réel est rationnel, et tout ce qui est rationnel est réel' on peut s'attendre à ce que le rationnel épouse en tous points la démarche du réel et, effectivement, la raison d'aujourd'hui ne se propose rien tant que l'assimilation continue de l'irrationnel, assimilation durant laquelle le rationnel est appelé à se réorganiser sans cesse, à la fois pour se raffermir et s'accroître. C'est en ce sens qu'il faut admettre que le *surréalisme* s'accompagne nécessairement d'un *surrationalisme* (le mot est de M. Gaston Bachelard) qui le double et le mesure ». Au Québec, ce terme apparaît pour la première fois en 1935, dans *la Relève,* dans un article intitulé « Le déclin du Moyen Âge » : « L'histoire est une succession d'époques et de périodes, d'époques organiques et d'époques critiques. Nous vivons dans un temps de transition. Recherchons les tendances et les traits de notre Moyen Âge, qui sera le passage du rationalisme moderne à un surrationalisme de type médiéval » ([Anonyme], 9e cahier, p. 212). Cet article de *la Relève* propose une manière de synthèse de l'ouvrage de Nicolas Berdiaeff, *Un nouveau Moyen Âge – réflexions sur les destinées de la Russie et de l'Europe* (Paris, Plon, « le Roseau d'or, œuvres et chroniques », 1927) où le terme apparaît, p. 97.

82. Le froid entre Borduas et Pellan remonte à l'été 1943. Guy Viau en fit part, à cette époque, à son ami Roger Vigneau : « [...] Il y a un froid entre Borduas et Pellan. Si je t'en parle c'est que ce n'est pas grave. Ce n'est pas grave mais c'est définitif... » Il faut rappeler que Pellan à cette époque acceptait un poste de professeur à l'École des beaux-arts de Montréal, dirigée par Charles

tôt peut-être – des éléments considérés révolutionnaires par la foule.

Alfred Pellan revient de Paris[83]. 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

544 III peut-être. *Il* [*R arrive A revient*] de 546 III *R* Paris *à Montréal, au moment où les esprits sont prêts à le recevoir.* Il III Il *trouve* à Montréal 547 III,VI-VIII notre *travail obscur* des 549 III lui a *fait* il VI lui [*R a fait A a réservé*], il 550 III *R* l'ombre. // *Mais* son 551 III ne *devons* cependant 553 III travail *qu'il* nous VI-VIII que *Pellan* nous 554 III entre *tout* où III,VI-VIII pris *naissance.* C'est 555 III *R* somme *Paris* qui III,VI,VII somme *une possibilité parisienne* qui VIII *V* somme *une* possibilité *parisienne* qui VIII *R* somme une *possibilité* parisienne qui VIII *A* somme un *rayon* parisien 556 III,VI-VIII désir *de* diminuer III l'éclat *de son travail là-bas,* [*R ni de A en*] [*V vouloir*] insinuer VI-VIII l'éclat *de son apport,* en 558 III vivre *dix* ans III ans [*R là-bas A à Paris*] pour III pour *rapporter la même moisson.* D'autres VI pour *rapporter la même moisson, d'*autres VII pour *rapporter la même moisson* ! D'autres VIII pour [*R rapporter A cueillir*] *la même moisson* ! D'autres 559 III *R* vides... // *Mais* il 561 III tête. // *Il ne* pouvait 562 III *A* exemple *fixe* à 563 III les [*R nouveaux A meilleurs*] éléments

Maillard. Claude Gauvreau, dans son exposé du 21 juin 1967 au Musée d'art contemporain de Montréal, réfute les allégations voulant que la jalousie provoquée par le poste de professeur dont hérite alors Pellan soit à l'origine de la brouille entre les deux hommes ; il situe leur rupture dans l'opposition croissante entre l'automatisme surrationnel de Borduas et les formes d'art pratiquées par Pellan, taxées de néo-académiques (voir Yves Robillard, édit., *Québec-Underground,* vol. 1, p. 65).

83. Pellan rentra de Paris en juin 1940.

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[84] ; pour nous il avait été la grande découverte. Pellan ne croyait qu'au cu[18]bisme[85] qui déjà était, et un peu grâce à lui pour nous, sans mystère.

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

---

564 III *R* montréalaise *au lieu de tout rejeter arbitrairement.* // Il III *A* montréalaise *au milieu de laquelle il choisissait de vivre.* [*AR Plutôt que de tout* <illisible> *A2R que d'adopter cette*] // Il 565 III vivre. // Il 566 III,VI cela. *Mais il* fallait s'entendre VII cela : *mais il* fallait s'entendre VIII *R* cela, *mais* il 567 VIII *A* fallait *aussi* s'entendre III l'essentiel *et* là VI,VII l'essentiel. *Là,* fut VIII l'essentiel, là III là [*R ce*] fut, [*R impossible A l'obstacle capital*]. // *Il était déjà* pour 568 III *A* nous *inconcevable* d'entrevoir 569 III sans [*R l'assimilation – et la A la constante*] découverte 570 III interdit. // *De* même 571 III fixation. // *Il* rejetait 572 III surréalisme, *qui pour nous* avait VI,VII surréalisme *qui pour nous* avait VIII *R* surréalisme ; *qui* pour VIII *A* nous *il* avait 573 III,VII,VIII découverte. *Il* ne S VI découverte. *Il* ne 574 III qui *était déjà* et VI *A* qui *déjà* était, et VI *R* était *déjà,* et III *A* lui *pour nous* sans 575 III parti. // Dans III violence, *quelques* moins 576 III inconciliable. [*R Lentement malgré de grandes qualités ils doivent céder les premières places qu'ils occupaient*]. <L'opposition « gauche/droite » traitée par Borduas est illustrée en III par la disposition en colonnes des lignes suivantes :> *soutenir la passion – ou soutenir la raison / permettre aux qualités imprévisibles de naître ! / ou maintenir une certaine qualité* [*R peinte*] *plastique définie /* [*R Permettre au futur*] [*AR d'être*] [*R de naître*] */ acquérir passionnément* de *nouvelles certitu-*

---

84. Pellan puisa abondamment dans l'imagerie surréaliste ; il reprochait cependant au surréalisme son acceptation des œuvres automatiques, qui ouvrait la voie selon lui, à la facilité : « Je crois qu'en littérature Breton a fait preuve d'un très grand discernement, tandis qu'en peinture je déplore que le surréalisme ait favorisé l'automatisme et accepté des œuvres que je trouve trop faciles. [...] J'aime le surréalisme à condition qu'il soit sain. J'ai une peur innée du surréalisme morbide ou à base de psychose » (voir « La queue de la comète – Alfred Pellan – Témoin du surréalisme », *Vie des arts,* vol. 20, nº 80, automne 1975, p. 20).

85. Borduas devait reprendre plus tard cette désignation péjorative à l'endroit de certaines de ses toiles : « Les gouaches de 1942, que nous croyions surréalistes, n'étaient que cubistes » (p. 531). Voir aussi p. 143, n. 2.

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[86].

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, en *encourant* tous les *risques / ou conserver* à tout *prix* un *passé récent* et *glorieux / en* somme

578 VI l'ACCENT *SUR LA* PASSION VI PASSION [*R ou*] [*A DYNAMIQUE*] [*AR ou*] / MAINTENIR VI-X DYNAMIQUE / *ou* / MAINTENIR 580 VI ACCENT *SUR LA* RAISON VI *A* RAISON *STATIQUE.* / PERMETTRE 582 VI *A* EXPRESSIONS *PLASTIQUES* IMPRÉVISIBLES 583 VI *AR* NAÎTRE *ou* / MAINTENIR VI-X NAÎTRE / *ou* / MAINTENIR 584 VI MAINTENIR *UNE* CERTAINE VI CERTAINE [*R QUALITÉ A EXPRESSION*] PLASTIQUE 586 VI *R* RISQUES *ou* / CONSERVER VI-X RISQUES / *ou* / CONSERVER 587 VI *A* PRIX *des CERTITUDES d'un* PASSÉ 588 <Nous retenons les leçons VII-IX contre X-XI qui donnent GLORIEUX. En> 589 III la *gauche* et la *droite* du III *R* contemporain *prenait conscience et position.* // Que III *V* contemporain // *Que* le 590 III le *grand* public III,IX,X se *séparait.* // La VI-VIII *V* se *séparait.* // La VIII se [*SR séparaient S2 séparait*]. // La 592 III gauche *prenait* conscience VI gauche [*V prenait S prenant*] conscience III,VII droite *adoptait* une VI droite [*V adoptait SR adoptant S2 adoptait*] une VIII *V* droite *adoptait* une 593 III endroit. *Les* positions III,VI,VII positions *devenaient* plus VIII positions [*R devenaient A sont*] plus III nettes, *la* réaction 594 III,VI,VII réaction *avait* eu VIII réaction [*R avait A a*] eu III surprise. *La* lutte III,VI,VII lutte s'*engageait* à VIII *V* lutte s'*engageait* à

---

86. Au sujet du clivage idéologique, voir la lettre de Borduas à Claude Gauvreau du 15 mai 1954 (*l'Autorité du peuple*, 22 mai 1954, p. 1).

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 »[87] (les seuls que je voyais) ne sont plus des enfants ; leurs études secondaires doivent être terminées : baccalauréat de rhétorique ou certificats de nos écoles primaires supérieures[88]. 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[89] ! Il y travaille en cachette. Les autorités de l'université

---

597 IX,X corps est VI,VII corps, *était* enfin VIII corps, [*R était A est*] enfin III Montréal, *souhaitons* qu'elle 599 III de *lucidité* que VI-VIII développement (*de* 1943 600 III *R* signification. *// J'ai tenté de définir mon état à la prise de con // Mes* élèves I *// À l'École du meuble mes élèves de première n'étaient plus des enfants. Leurs* études 601 III année (*le cours entier est de quatre ans*) ne VI,VII année *de cette école et* de VIII *R* année *de cette école et* de VI,VII section d'artisanat (*dont les cours tentent* [*R la formation*] *de former des ensembliers au courant de la construction du meuble*) ne VIII « d'artisanat » [*R (dont les cours tentent de former des ensembliers au courant de la construction du meuble) A (les seuls que je voyais)*] ne 602 I études *segondaires devaient* être 603 I terminées, *bac* de III terminées, [*R bac A baccalauréat*] de 604 I supérieures. *En somme on entre* à III supérieures. *On entre* à 605 I meuble *comme on entre à* l'université III *R* meuble *comme on entre à l'* à III où *l'on entrerait* à I,III l'université. (C'est 606 I *l'* d'ailleurs *un* rêve I rêve du III longtemps *caressé* du VI-VIII longtemps *caressé*, du IX longtemps [*R caressé A choyé*], du 607 I jour des doctorats 608 I siège ! (*Ça non plus ce n'est pas une blague. L'université est déjà consentante, seul le ministère craint un si grand succès* !) *Je crains fort que tout ceci n'ait pas l'air bien sérieux. Dieu sait pourtant que c'est la plus exacte vérité. // Laissons pour l'instant notre putain décorée à ses rêves de gloire et retournons à nos moutons. //* Je < Les lignes 608-616 (*Il y travaille* [...] *Gauvreau !...*) n'apparaissent pas en I. >

---

87. L'École du meuble offrait deux séries de cours distincts. La durée normale des cours de la section d'apprentissage, où l'on enseignait la menuiserie du meuble, était de deux ans. Voir : « École du meuble. Une institution qui vise à la culture complète des élèves », *le Devoir*, 3 juin 1949, p. 2.

88. Pour être admis à ce programme d'une durée de quatre ans dont l'enseignement était orienté vers les arts appliqués aux industries de l'ameublement et vers la création du meuble, les candidats devaient avoir complété la classe de rhétorique, le cours scientifique ou la douzième année du cours supérieur.

89. Allusion ironique à l'endroit du programme de la section d'apprentissage qui offrait, en deuxième année, un cours intitulé « Menuiserie en siège » où les étudiants apprenaient à exécuter et à reproduire des chaises de style. L'utili-

sont déjà consentantes. Monseigneur Maurault[90] 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. Gau[19]vreau plus rusé nie qu'il en soit question[91] ; le jour où il aura gagné son point au ministère (qui voit en ce moment d'un mauvais œil un si grand succès), il aura 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 renie-

609 III consentantes <illisible> *Mgr* Maurault 610 III publiquement le plaisir VI *A* publiquement *à la presse* le III plaisir [*R d'A qu'il éprouverait à*] ouvrir 611 III *A* portes *de l'université* à 612 III question *et* le jour 613 III point *à Québec*, [*R sur*] *en ce moment le ministère craint un si grand succès* ! il VI ministère ([*R voyant A qui voit*] en 614 il aura l'air <Nous retenons la leçon III, VI-X, contre XI qui donne « aurait ».> III de [*R s'être fait tirer l'oreille A devenir doyen malgré lui*]. Quel 615 VI pour devenir doyen [*R bien malgré lui !*] Quel VII pour devenir doyen ! VIII *A* pour *accepter de* devenir VI Quel [*RA chameau AR renard jaune*] que 616 III Gauvreau...*enfin laissons-le à ses rêves de gloire et retournons à nos moutons.* // Je VI *R* Gauvreau !...*enfin laissons-le à ses rêves de gloire et retournons à nos moutons.* // Je 617 I revois ces grands *enfants* de I inquiets, *prudents, impersonnels* à III inquiets, prudents 619 III l'extrême, abordant I l'extrême. *Abordant* l'étude I préjugés *déjà* bien enracinés, *leur vieille habitude passive imposée* de 621 I *R* force *à leur* au I,III de *leurs* douze I,III études. *Rangés, silencieux, inhumains.* // Ils 622 VII,VIII attendent [*R des recettes A des directives précises, indiscutables*] infaillibles. I indiscutables *des recettes* infaillibles III,VI indiscutables, *des recettes* infaillibles 623 I infaillibles. *Disposés* au I,III reniement *de soi*, pour VI,VII reniement *de soi* pour VIII reniement [*R de soi A d'eux-mêmes*] pour

sation par Borduas de cette expression n'est pas sans évoquer l'image du magistrat (en l'occurrence Gauvreau) rendant jugement sur le siège.

90. Sur Mgr Maurault : voir p. 607, n. 1.

91. Borduas fait notamment référence ici au « Projet d'un Institut d'art religieux » soumis à Mgr Joseph Charbonneau par Jean-Marie Gauvreau. Ce projet, qui fut rejeté par l'archevêque en raison notamment des protestations de Charles Maillard (qui argua qu'il faisait double emploi avec l'École des beaux-arts de Montréal) se terminait comme suit : « L'institut pourrait éventuellement être affilié à l'Université de Montréal et deviendrait le prolongement naturel de l'enseignement de nos écoles des Beaux-Arts et d'Arts appliqués. // Le tout humblement soumis. // Jean-Marie Gauvreau. »

ment 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 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 ».

---

624 I,III un *peu* d'habileté I,III quelques *concepts abstraits nouveaux* à VI quelques [*R concepts A recettes*] [*V abstraits nouveaux*] à 625 VII recettes *abstraites* nouvelles VIII *R* recettes *abstraites* nouvelles I,III,VI à *leur* [*A* I *faux*] bagage I,III bagage *déjà* lourd VI bagage [*R déjà A pourtant*] lourd 628 I débâcle *avait lieu à la suite de beaux jours sans* vent 629 III suite *de* longs I vent. *Lorsque la glace* était III vent ; lorsqu'elle 630 III *R* précieux *en eux.* // Je 631 I expressif. *Ce sont les* maladroits 632 III par *mon* silence VI par [*R mon A le*] silence III par *mon* manque VI par [*R mon A le*] manque 633 III geste. *C'étaient les* maladroits VI *R* geste. *C'étaient* les I,III aimés *qui bien involontairement étaient l'objet* des VI aimés [*R qui A étaient*] involontairement VI involontairement [*R étaient l'objet A l'occasion*] des 634 I scandales. // *Un beau dessin était né, dans le silence, dans l'absence de directive.* // *Il* fallait III scandales // [*R Un beau dessin était né A Les beaux dessins pleuvaient*], dans VI *V* scandales. *Les* beaux VI *V* dessins *naissaient* dans 635 VI naissent [R *dans le silence A dans une ignorance*] [*V mystérieux*]. *Il* fallait III dans *le silence mystérieux.* // *Il* fallait 636 I conscience. *En faire l'étude objective.* // *Ce travail était le côté positif de mon enseignement, tout le reste était négatif, laisser mourir de fausses attitudes permettre à chacun, d'en faire mille fois la preuve.* // *Toute la* différence 637 I,III attendaient *de moi,* et I,III que *je pouvais* leur VI que [*R le dessin A cette étude*] pouvait 639 I profond *passionnément* les 641 I *R* refaisaient *encore une fois* le 642 I,III art *moderne.* // Nous

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 étudiions, 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 qua[20]lités 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'acquérir 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.

---

643 I l'unité à III l'unité [*R de l'histoire de l'art à l'aide des œuvres A du présent et*] du 644 I l'aide *des œuvres du passé.* (Ce I n'était *plus* les différences que *l'on étudiait.*) *L'étude se faisait sur les constances. Quelles* étaient 645 VI *R* les *constances* différences III que *l'on étudiait* d'une VI-VIII nous *étudions,* d'une IX *I'* nous *étudions,* d'une 647 I de Rembrandt, Picasso ou Matisse. // Nous 648 III Picasso ou Matisse ? // Nous 650 I même *révélée* par III siècles, *révélée* par VI siècles, [*R révélée A mise en évidence*] par 651 I,III plastiques. // Cette I qualité semblait 652 I affective : *Un état passionnel révélant l'intégrité de l'artiste. // Procurant* [*R à l'œuvre*] *involontairement à l'œuvre sa «sensibilitée» plus justement sa «qualité convulsive». // Quel était l'objet de cette passion ? La joie que procure la certitude d'une découverte. D'aller de jour en jour un peu plus loin dans l'expérience. De cheminer vers l'impossible, vers l'idéal d'une communion désormais sans obstacle avec le mystère objectif entrevu. // En autant* que <Les lignes 652-693 (*créant* [...] *l'homme*) n'apparaissent pas en I.> III,VI-VIII passionnel [*R* III *révélant*] *exprimant involontairement l'intégrité* de l'artiste VIII *A* passionnel *suffisant à l'*expression VIII passionnel *exprimant involontairement* [*R I'*] [*I' intégrité*] de 653 VIII *A* involontaire *et* intégrale de *la personnalité de* l'artiste 655 III une *bien* grande VI *R* une *bien* grande III,VI,VII découverte. Il 657 III étrangères ; piocher VI *A* étrangères ; *de* piocher 659 VI *A* expressive, *marque* indiscutable 660 III marque *indélébile* d'un 661 III *R* s'enfouir *à tout jamais* sous 663 III expression. // *C'était la route expérimentale individuelle ouverte.* L'élève

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.

---

668 III un *être* intelligent III les *solutions* à 669 III d'expression *plastique.* II VI,VII d'expression *plastique.* // II VIII *R* d'expression *plastique.* // II 670 III moindre, *mais* le plus *était* exigé 673 III celui-là, mais 674 III intégrale, *quitte à* l'élève VI Quitte, [*R à A pour*] l'élève 675 III doué *de* n'utiliser VI doué [*R de A à*] n'utiliser III mains. Il 677 III idéale, qui *n'a d'ailleurs* jamais 678 III la *tête* des professeurs, mais 679 VI-VIII travail *de création,* mais III de *lui* permettre de 680 III dans *son travail* et III par *cette reconnaissance de* permettre VI par [*V cette*] [*R caractéristique de A accord de*] permettre VII,VIII accord *de* permettre 681 VI en [*R elles A ces œuvres*] des VI *V* encore *insoupsonnées.* En 682 III termes permettre 683 III créera *du même coup sa* clientèle 684 III nomme un seul décorateur 685 III autrement ? // Pour 687 III comprend *d'ailleurs* pas III autre. *Nous quittions la commune mesure.* // *Mais quels* étaient VI autre. [*R Nous quittions la commune mesure A NOUS QUITTIONS LA COMMUNE MESURE*]. // Quels

[21] 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.

Autant que la bibliothèque le permettait[92], nous étudiions alors l'évolution d'un artiste en particulier : Renoir[93] 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.

---

689 III saisir *dans cette vaste route ? Quels* étaient 690 III les *objets* de VI les [*R objets A buts, les étapes*] de III *A* la *faible* lumière III lumière de 691 III,VI,VII saisir *étaient ceux présentés* dans VIII saisir [*R étaient ceux A se*] [*V' présentés*] dans 692 III toujours *de plus en plus parfaite, de plus en* plus 693 VI *R* complète, *de plus en* plus III l'homme. Autant 694 I *A* bibliothèque *de l'École* le I,III nous *étudions* alors 695 I *R* alors *un art* l'évolution 697 I reproductions *prise chacune* au III *A* au *hasard au* cours I hasard *de la production de trois ans par exemple pour faire toucher à l'évidence de son désir. D'un* désir jamais comblé. 698 III pour [*R réaliser A identifier*] sans 699 III *A* doute *l'objet de* son VI *R* doute *les objets de* quelques-uns VI *V'* doute *quelques-uns* des VI des [*R objets A exigences*] de 700 VII,VIII *A* comblé. // Ses 701 I,III premières *œuvres* dénotent *d'un* VI *R* dénotent *d'un* I goût *général académique. Proportion, composition, sujet,* sont III particularisé. *Proportions, composition, sujet,* sont 702 VI-VIII proportions, *composition, sujet,* sont III près [*R celles A ceux*] de VI-X près *ceux* de 703 I peintres [*R académiques*] *du* temps II,III,VI-VIII peintres *du* temps III temps, [*R celles A ceux*] aimées VI-X temps, *ceux aimés* d'un I aimées, *désirées de tout le monde. L'objet de la joie est lointain, général (peu particularisé.) Graduellement, inconsciemment peut-être l'objet de la joie se précise. Objet de plus en plus sensuel et en*

---

92. Le cours de documentation, auquel Borduas fait référence, avait pour objectif de « développer chez l'élève l'esprit d'observation, le jugement critique, la formation du goût tout en contribuant à sa culture générale. // Étude comparée des styles modernes, c'est-à-dire analyse tendant à dégager les caractéristiques du décor d'intérieur et de l'ameublement aux différentes époques de la période dite moderne. Cet enseignement est donné d'après des documents et les élèves sont tenus de fixer leurs observations par des résumés illustrés. Visite d'études dans les musées » ([Anonyme], « École du meuble. Arts appliqués aux industries de l'ameublement », [1947], 12 p. Programme de l'école conservé au Centre de recherche en art canadien de l'Université de Montréal).

93. Sur le choix de ce peintre, voir *supra*, n. 40.

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 eût vécu cent ans et plus, ses dernières toiles eussent 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 continuelle[94] 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 évident. Le rappel au modèle n'est plus qu'une double com-

même temps de plus en plus «plastique». // Au [V dép] début il lui faut des régates ; plus tard <Le manuscrit VI comporte, sous forme de collage, une addition. Nous présentons les variantes de cette addition (lignes 704-716) en VI-A.> III choix. <Voir Appendice III, p. 572.>

704 VI,VI-A,VII,VIII régates. Plus 705 VI-A,VII,VIII quatre *personnes* dans I parc *ou* dans III *R* suffiront *comme prétexte* à sa *prise de possession*, pour VI,VI-A,VII,VIII suffiront *à* [*I'*VI *sa*] *la prise de possession* [VI-A *R pour*] ; [*A son ambition*] [VII,VIII *son ambition se contentera*] à 706 I prétexte pour se contenter VI-A *I'* se *contenter* à *S* VI-A se *contentera* à 707 I bouquet, *ou* d'un I,III femme [III *de plus en plus lourd*]. *J'ai la certitude affolante que* si VI-A,VII,VIII s'alourdissant *désespérément*. // Nous suivions 708 VI année. *Première vision superficielle, extérieure à la qualité propre de la* [*V peinture*] *matière peinte ne* [*V tenant*] *tient compte que du prétexte, de l'anecdote. Elle nous amènerait volontiers à la* [*V condition*] *conclusion délirante paranoïaque ? que si Renoir* <fin de la page> I vécu *deux cents ans, ses* dernières 709 III pétale *immense* fait 710 I *R* tons, *de touches*, d'un *mamelon* clitoris I remplissant *toute la toile*, [*R un seul coup de pinceau*] d'une III remplissant *toute la toile* d'une 711 I chair *bleue et rose.* // Joie <Les lignes 713-728 (*Nous* [...] *l'univers*) n'apparaissent pas en I et III.> 713 VI-A,VII,VIII transformation d'un 714 VI-A,VII,VIII main par 715 VI-A,VII délicats (doigts 716 VI immédiat *de la main du modèle*) s'unifient VII,VIII immédiat *à la main du modèle*) s'unifient 717 IX,X possède *de la main* de 719 VI-VIII autres, *soudés* à la main <Les lignes 720-723 (*Le dessin* [...] *transfigurée.*) n'apparaissent pas en VI-VIII.>

94. Reprise d'un thème central de *Refus global* et de *la Transformation continuelle* (voir p. 345, n. 82).

munion d'une même et seule réalité transfigurée. Les doigts se soudent à la main, qui elle-même devient un volume spontanément ordonné dans l'ensemble, dont le poids lumineux ne réfère plus qu'à la certitude émotive de l'artiste. Certitude faite de l'accord de toutes les puissances de connaître dans un élan joyeux vers la possession de l'univers.

[22] 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[95]. 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

724 VI main qui VI-VIII volume *lumineux impossible à changer,* dont le poids ne 725 VI réfère qu'à 726 qu'à <Voir Appendice III, p. 573.> 730 III,VI-VIII peint [A III *de plus en plus subtantiel*]. *Joie* charnelle I joie [*R se*] *charnelle* de III charnelle de VI-VIII charnelle visuelle I précise. <Voir Appendice III, p. 573.> 731 III plénitude du VI *A* plénitude *émotive* du 732 III plus <Voir Appendice III, p. 573.> 733 VI-VII être à l'aise VIII *A* être *tout à fait* à 735 VI Contacts [*R précis A immédiats*] permettant 736 VI-VII entente *profitable. //* En VIII entente [*R profitable A persistante*]. *//* En 739 VII *R* se *répétait* dans VI *A* se *reproduisait* dans 741 VI *A* notées. *Je* [*A ne*] *m'en tiendrai qu'à ces grandes lignes. //* Ce 742 I,III travail que j'aurais voulu VI *A* j'aurais *donc* voulu I,III strictement «*objectif*» *le* sera VI strictement [*R* «*objectif*» *le A imitatif*] sera 743 I peut-être *plus que mon ambition première en étant celui que je donne en ce moment qui est le seul qui puisse être. J'ai toujours envié et détesté* à la fois III peut-être *plus* que VI-X peut-être *d'avantage* objectif VI davantage [*R peut-être A objectif*] que III désir *premier,* en

95. Déjà dans *Je vous dois des explications* (3) (p. 600), Borduas déplorait cette contrainte : « C'est à la conquête de cette vérité [de l'œuvre d'art] qu'il me plairait beaucoup de vous emmener. Des conversations entrecoupées de longs silences seraient plus propices, plus vivantes ».

cours que je donne à des élèves absents – le seul que je puisse donner[96] !...

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 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'accumu-

---

744 III donne *en ce moment*, à *mes* élèves VI que *présentement* je 745 VI donner ! Je VII donner !... Je 746 VI *R* envie *le professeur* à I,III professeur *qui a* la faculté d'être 748 I,III hier. *Qui* une fois pour *toutes «sait»* et I plus qu'à répéter *indéfiniment*. Sans *armes que je suis* contre III de *sa carrière* [A *qu'à*] répéter *indéfiniment* la *«l'érité» // J'ai toujours été sans arme* contre 750 I modification *de* l'expérience *// Avec mes élèves très tôt l'accord se faisait contre l'ignorance les préjugés*. Ils <Les lignes 751-765 (*Souvent* [...] *entendre.*) n'apparaissent pas en I.> 751 III programme, dès 752 III se *révélait* inutilisable III inutilisable les III étant *changées.* [*R J'avais dit qu'*] *Avec mes élèves maintenant très tôt l'accord se* [*R faisait contre*] *fait contre l'ignorance, les préjugés* [*R pour cheminer en avant*]. Ils 753 VI,VII changées. *Le professeur d'art* qui VIII changées. [*R Le professeur d'art AR Celui*] qui VIII changées. <Les lignes 762-765 (*Celui* [...] *entendre.*) sont insérées ici en VIII.> 754 VIII aussi [*R une profonde A en*] aversion VIII *R* aversion *pour* les 756 VI *R* élèves, *des concepts*, des 758 VI-VIII sommes *tous*, ce IX *A* n'est *pas* d'orgueil 759 VI,VII manquons *mais d'amour* ! [*V Au* plus *fort, au* mieux *préparé*] Aux VIII *A* manquons... [*V Au*] plus 760 VII-X aimer *d'avantage* dans VI,VII l'humilité [*R généreuse et*] *dynamique. // Très tôt* l'accord VIII *A* l'humilité *d'une communion profonde et* dynamique 762 VI *A* retire *de son travail* que VI *R* salaire *d'un cours* est

---

96. Borduas rappelle ici, non sans nostalgie, son départ forcé de l'École six mois auparavant.

lent 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 [23] 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[97] ; 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[98] 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

765 VI *R* entendre. *Très tôt l'accord se faisait avec les élèves contre les préjugés, 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.* // <Les lignes 754-761 (*J'ai* [...] *dynamique*) suivent en VI,VII.> VIII *R* entendre. // *Très* tôt 766 VI *A* préjugés, *contre* l'ignorance 768 III je [*R pouvais le faire A peux les aider*] moi-même I moi-même *à aller de l'avant. Et ça,* ils III et *çà* ils III le *savent.* C'était I marché *tacite vite* conclu 769 I et *toujours* magnifiquement III *R* et *jamais* magnifiquement III tenu. *Nous ne faisions qu'un en classe.* Il I tenu. // Il 770 I que *seul* cet *accord* justifiait I justifiait *leur préférences qui risquaient* [*R tout*] *continuellement* de III seul [*V leurs préférences. Elles S leur préférence. Elle*] *risquait continuellement* de VI risquaient [*R continuellement A à tout moment*] de 772 I leur *faisant* trouver III,VI *V* leur *faisant* trouver 774 I travail *qui se faisait à ma* classe III fait *à* [*V ma S la*] classe 775 I de la section 776 I cours. // *Malgré tout* le 777 III malgré *tout* le I,III à *leur* faire VI *R* à *leur* faire 778 I,III ailleurs *bien* évident I que *ce n'étaient pas les matières au programme qui étaient en faute. Mais seule la façon qu'on* [*R leur* enseignait *ces matières A s'y prenait pour*] *les enseigner. Et* cela III que *ce n'étaient pas les matières au programme qui étaient en défaut, mais uniquement la façon de les enseigner. Et* cela 779 VI façon [*R d'AR de les*] enseigner [*RA ces AR non aux*] matières [*AR mêmes*] [*A non aux matières elles-mêmes*] ; et VII d'enseigner *ces matières,* non VIII *R* d'enseigner *ces matières,* non 780 I parce [*V'qu'*] [*R ils A les élèves*] pouvaient

97. Les exigences du programme requéraient l'étude, en plus des matières rattachées directement à l'enseignement du dessin et à la construction du meuble, de l'anglais, de la comptabilité, de l'histoire littéraire et de la sociologie.

98. Voir *supra,* note 87.

maintenant comparer deux états : le PASSIF et l'ACTIF, sinon les juger clairement.

Il n'était pas nécessaire qu'il y eût la grève des finissants[99] 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 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.



781 I états. *Le passif, et l'actif, sinon* les juger. // *Soyez tranquilles messieurs* de <Les lignes 783-791 (*Il n'était* [...] *compromise.*) n'apparaissent pas en I.> III états, *Le Passif, et l'Actif,* sinon 783 III finissants *pour que je sache sans l'ombre d'un doute, leurs préférences.* Mais 784 VI pour [*R que je sache A savoir*] sans VI,VII savoir *sans l'ombre d'un doute* où VIII *R* savoir *sans l'ombre d'un doute* où III cette grève *elles apparurent à tous les professeurs.* L'on 786 III témoin *le plus* attentif VI *R* témoin *le plus* attentif III,VI,VII attentif, le plus VI,VII attentif, *le plus compréhensif de l'attitude des élèves.* Malheureusement VIII *A* attentif *de ces troubles ; et je crois,* le 787 VIII *R* compréhensif *de l'attitude* des III élèves. *Je* ne 788 III *A* pouvais *malheureusement* rien VI-X eux ; mon III autorité *était* déjà VI *V* autorité *était* déjà 789 III nulle [*R pour A auprès de*] Gauvreau III,VI,VII rien *voir ni rien entendre, sachant* très VIII rien [*R voir ni rien entendre, sachant A savoir ! sentant*] très 791 III l'unité. Dorénavant VI *A* l'unité *compromise.* // Dorénavant 793 I meuble, *vous serez à l'avenir sans ennuis avec vos élèves. Vous avez su retrouver l'uniformité de la mort, où plus rien ne peut [AR plus] être comparé.* // Nous III meuble, [*R vous avez*] *la direction* a 795 III *R* vous *en* avez III *A* encore *quelques ennuis,* ils

99. En juin 1946, la classe des finissants, dont faisaient partie Barbeau, Fauteux, Groulx, Léonard, Morisset et Riopelle, contesta l'enseignement du professeur d'ébénisterie, M. André Fréchet, alors directeur honoraire de l'École Boulle de Paris. Il est désigné indirectement par Borduas dans sa lettre de recommandation en faveur de Jean-Paul Riopelle du 17 novembre 1947 : « Durant sa dernière année, il contribua à l'organisation d'une grève des finissants dirigée contre l'enseignement académique d'une honorable barbe étrangère au prestige jusqu'alors intact » (*T.* 102). Cette grève fut lourde de conséquences pour Borduas qui, forcé d'enseigner une partie de l'été, vit à la rentrée ses cours de décoration et de documentation lui être définitivement retirés.

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 pardessus 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 [24] 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 copiions le modèle proposé aussi bêtement que qui que ce soit.

---

797 I passions *donc* à I artiste (*mais avant dissipons un malentendu* [*V qui p*] *que ma mauvaise façon de m'y prendre peut faire naître en votre esprit. Non mon cours ne se donnait pas* à III,VIII *R* artiste. *Mais* retardons VI *A* artiste. *Mais* retardons VII artiste. *Mais* retardons III retardons *encore* [*R ce moment pour V dissiper*] *un instant et dissipons un* malentendu VI retardons [*R un A cet*] instant VII retardons cet instant VIII retardons [*R cet A cependant d'un*] instant IX cependant [*R d'un A cet*] instant 798 VI instant [*R et AR pour*] [*V dissipons*] un III naître de [*R ma manière d'écrire A mon*] [*AV ronronnement AS ronron*] monotone. VI naître de [*R mon ronron monotone AR cette A ma façon de raconter* !] Non 799 III cours *ne se donnaient pas* à VI bibliothèque (sauf [*A pour R expliquer*] la 800 III documentation, mais I *A* documentation) *mais* à I,III mais *à* la 801 I vue *ou un modèle* ou I l'élève *de résoudre ses problèmes* de figuration, *d'expression.* Ces *contacts* avec les maîtres *de tous temps* étaient 803 III maîtres *de tous les temps,* étaient I indiscrets *par-dessus la clôture du jardin. Ils étaient de courte durée, et s'emboîtaient aux difficultés présentes. Car chaque œuvre d'art digne de ce nom* [*R apporte toutes les solutions possibles*] *permet la possession de la réalité, seuls les accents diffèrent. Il est aussi vrai que je proposais indifféremment, alternativement un* objet [*R à trois dimensions*] *en* relief 804 III les [*R murs du jardin A limites des cours*]. Le 805 I,III relief ; sculpture VI *A* relief *ou non* : sculpture I bois, *pièces du musée provenant* d'une III bois, *vieilles reliques du passé* [*V d'étachées S détachées*] d'une 806 III,VI,VII ancienne *ornée* par VIII ancienne [*R ornée A décorée*] par I,III nos *généreux sculpteurs* d'autrefois VI nos [*R vigoureux A robustes*] sculpteurs 807 I autrefois – *qu'*un VI *l'*autrefois. *Un* plâtre I volontiers *ou qu'*une 808 VI,X divers ; ou 809 I reproduction *d'un tableau.* (*Ce qui était bien interdit lorsque j'étais élève des Beaux-Arts* : *Des* copies ! III reproduction, *ce qui était interdit comme la plus basse action, lorsque j'étais élève* aux Beaux-Arts VI *A* reproduction. *Une reproduction* : ce 810 VI bassesse [*R lorsque j'étais élève A quand j'étudiais*] aux 812 VI,VII compte – les VI,VII pauvres élèves I,III pauvres, *professeurs et élèves,* que 813 I que <Voir Appendice III, p. 574.> III,VI,VII copiions *aussi bêtement* le VIII *R* copiions *aussi bêtement* le III proposé *que l'on*

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.

Un autre peintre, que nous étudiions donc comme ça, par-dessus la clôture du jardin, était Matisse[100] riche d'enseignements 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 au-

pouvait le faire, au sujet d'une reproduction dans le moins évolué de nos couvents ! // Une VI,VII proposé que VIII *A* proposé *aussi bêtement* que

815 III personnelle, *individuelle,* une 816 III *R* abandonnés *pour* les III mécaniques, *les singeries, les imitations. Tous* les 818 III plus *au modèle proposé,* mais 819 III expression, *à sa réalité propre, à son harmonie, à ses qualités* [*R d'objet d'art*] *objectives* si 820 III évolué *et* adroit III adroit [*V' qu' R il A l'objet*] *soit. //* Un 821 I *A* autre *peintre* que I nous *étudions* donc VII-X ça par-dessus I ça *sans cérémonie,* par-dessus la clôture *était Matisse. // Riche* d'enseignement 822 VI,VII clôture, était VIII *A* clôture *du jardin* était 823 I divers ! Ses 824 I débordantes *de foi, d'espoir. Ses* piqués III débordantes *d'espoir, de foi. Ses* piqués VI débordantes [*V' d'*] [*R espoir A curiosité*], d'ardeur 825 I sens *contraire* dans I abondance *des tons des demi-teintes,* au *strict* minimum *d'un trait fin. Ici une petite histoire* [*R qui*] *m'apprit qu'un œil exercé depuis des années à reproduire la nature pouvait ne plus voir l'expression de la troisième dimension en supprimant le modèle* ! // Nous feuilletions 826 III minimum *d'un trait fin. //* Un jour VI-VIII fins. // Un jour 831 III,VI *R* jour *que* nous III,VI nous [*V' feuilletions S feuilletons*] un VII,VIII nous *feuilletons* un IX *V'* nous *feuilletons* un I,III maître *en* passant VI maître. [*R Nous*] [*V' passons S Passant*], au 832 I,III d'un *dessin au* fusain I *A* fusain *écrasé* à

100. À l'occasion de son premier séjour parisien, Borduas visita quelques expositions de Matisse (voir p. 165, n. 2). Borduas conserva son admiration à Matisse, comme en témoigne cette lettre adressée à Gilles Corbeil le 5 mars 1955 : « Il fallait déjà des sens et un esprit joliment aérés pour faire un seul Matisse ». On trouve également dans la bibliothèque personnelle de Borduas l'ouvrage de Jean Cassou, *Paintings and Drawings of Matisse,* Paris, Braun and Cie/NY, Tudor Publishing Co., 1939, [14] p. et 24 f., ill.

tre 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 [25] 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'apparaît ! »

833 I autre *au trait de crayon. Comme à l'habitude ce sont les élèves qui donnent le cours, j'y* assiste III autre *aux traits* [*R et que*] *les* élèves III *A* l'accoutumée *de* [*AR mes*] *cours* expriment 834 III librement, *jugements et impressions,* [*AR auxquels*] [*A j'assiste*] attentif 835 III attentif [*R je*] [*V corrige*] au III *V* terme, *relève* une 836 I contradiction. // L'un I,III réputé *excellent* dessinateur avant 837 I à l'École *du meuble, il avait toute une* formation 838 I il *tenait beaucoup,* elle lui *coûtait bien des* heures III tient *beaucoup,* elle III coûte [*R bien*] [*V des*] nombreuses I,III travail *ingrat,* et VI,VII travail *ingrat* et VIII travail [*R ingrat A fastidieux*] et 839 I lui *avait valu mille plaisirs* de III a valu, *déjà* d'agréables I de *la* vanité. *Il* [*R donne*] *exprime son jugement* ; *aucun* des III *A* vanité, *ne trouve* aucun 840 I dessins *qui* nous *regardons lui conviennent tout à fait.* Il III nous [*V regardions S regardons*] *ne le* [*R satisfont A entièrement satisfaisant*] ; *il les trouve* incomplets VI nous [*V regardions S regardons*] entièrement VII,VIII nous *regardons* entièrement 841 I quelques-uns *résolument,* ce VII,VIII sont *des* dessins 842 I épurés *je lui demande pourquoi* ; *il répond qu'ils sont plats, sans reliefs* ; *ensemble nous les étudions d'une manière plus serrée nous suivons chaque trait, en notons* les imperceptibles III *R* interroge *et* tentant VI *V* permettre *d'en* découvrir 843 VI découvrir *la raison* du III alors *que* [*V les*] *ces dessins sont plats, sans relief et que tous sont incomplets.* Ensemble 844 VIII *V* que *c'*est VIII que *ce* [*AR n'*] est *S2* VIII que *c'*est 846 III *R* nous *en* étudions III minutieusement trait 848 I d'intensité, *tout* en 849 I,III il *me* dit 850 I que *ces dessins m'apparaissent en relief* ! » // C'était III que *ces dessins m'apparaissent en volume* ! » // *Ce n'*était 851 VI *V* m'apparaît. // *Ce n'* était

C'était non moins formidable pour moi. Jamais je n'avais soupçonné qu'un dessinateur expérimenté, rusé 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

---

852 III,VI-VIII moi ! Jamais 853 I qu'un *être* puisse III dessinateur *rusé, expérimenté même* dans VI *R* dessinateur *rusé* expérimenté VI *A* expérimenté, *rusé* même 854 III reproduction *de l'aspect* des I *R* puisse *voir* regarder I dessins sans 855 III *l'*rigoureux *aussi* éclatants I volume *et* nous regardâmes <Les lignes 855-860 (*exprimé* [...] *point*) n'apparaissent pas en I.> 856 VII impeccablement *sans l'aide des* demi-teintes VIII impeccablement [*R sans l'aide des A mais sans*] demi-teintes III *R* sans *les* demi-teintes 857 III *A* visuelle, *d'une rupture dans l'habitude.* C'était 858 III l'explication *à* bien 859 VI sottises, [*A de bien*] [*V de*] *faux* jugements III bien *de faux jugements* incompréhensibles VII-X bien des *faux* jugements 860 I *A* regardâmes *ensemble* des III regardâmes *alors* des 862 III fut *à quelque temps de là*, l'occasion 863 I,III étrange. // Il I pouvait *concevoir* le classement *que je faisais* des 864 I dessins. *Primant toujours l'authenticité de l'expression*, sur 865 III illusions, *des ressemblances, des imitations.* Toute VI-VIII illusions, *des ressemblances, des imitations etc. etc.* Toute I illusions. *Ce jour toute* la I personnage, *son dessin était classé au tiers inférieur de la classe malgré une vraisemblance plus grande que ceux qui le précédaient.* Il III personnage ; *le* sien *était* au 866 III inférieur [*AV de*] [*AR la AV classe AS du classement*] malgré 867 III de *vraisemblance* [*R extérieure*] que VI,VII de *ressemblance photographique.* Il III le *précédaient.* // Il *me* fallait 868 I fallait justifier *le* classement I,III certitude *était* grande, *mais il n'était* pas 869 I facile <Voir Appendice III, p. 574.> VI communiquer [*R et il n'est pas le seul. Ils A Plusieurs de la classe*] n'attachent 871 VI ignorent la réalité VII encore la réalité VIII *A* encore *la valeur objective de* la réalité VII réalité *bien* évidente VIII *R* réalité *bien* évidente

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'expression : 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 soi. Elle était capitale pour lui.

Cette expérience me prouva encore une fois que, lorsque l'ambition du dessinateur est au plus bas : désir d'écrire [26] 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

---

872 VI dessin. *Ils* n'ont III foi *encore* malgré 873 III photographique. // *Ma certitude me prouvait visuellement que son dessin était moins vrai, à tout point de vue,* [*R que*] *même au sien, que ceux qui le précédaient* : Je VI,VII photographique. // *Ma certitude m'assure émotivement que son dessin est moins* [*R vrai*] *VRAI à tout point de vue, même au sien, que ceux qui le précèdent.* Je VIII *R* photographique. // *Ma certitude m'assure émotivement que son dessin est moins VRAI à tout point de vue, même au sien, que ceux qui le précèdent.* Je 874 III Je *cherchais attentivement,* à VI-X cherche, à 876 III passage *des* déficiences III *A* indécision, *manque de caractère* etc. 877 VI,VII caractère *dans la silhouette* etc. VIII *R* caractère *dans la silhouette* etc. III etc. *etc.* il III une *haute* culture, pour 878 III pas, ou 879 III peu, *étaient,* en III lien, avec 880 III je *poursuivais,* je III je *découvris* que 881 III bonhomme *exprimait* une 882 I lieu d'une 883 I constatation. Elle III constatation *sans importance.* Elle VI *A* constatation *insignifiante en soi.* Elle 884 I était *pour lui capitale. Elle* me prouva *alors* encore 885 I encore *une fois que lorsque les désirs sont totalement extérieurs à l'homme, à l'intelligence, qui est une action positive, pour être orientée par une connaissance apprise, impersonnelle, que nous perdons volontiers le contact avec l'objectif, le réel, pour être le jouet des plus étranges illusions. Caricature exécrable de la transfiguration* ! // Toute 887 III visuelles, l'intelligence 889 III insignifiant *d'un contrôle,* [*V de*] *d'une comparaison* [*R immédiate et pour cela est dans la nécessité de confondre deux réalités distinctes ; le dessin, l'objet à dessiner,*] *immédiate* [*AR avec deux similitudes*] *entre deux similitudes pour tendre à n'* [*R en*] *avoir qu'une seule et même impression, se trouve* [*R* ainsi] *dans la nécessité de confondre* deux 891 VI,VII tendre *à n'avoir à la fin* qu'une VIII *R* tendre *à n'avoir* à

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 insuffisantes, 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 ! »

---

892 VIII *A* fin *à n'avoir* qu'une VI impression ; [*R se trouve dans la nécessité A elle est alors contrainte*] de VII alors *contrainte, de* confondre VIII alors [*R contrainte, de A invitée à*] confondre 893 III réalités *bien* distinctes VI *R* réalités *bien* distinctes III part *et* l'objet 894 III part, *elle est, l'intelligence, alors* sujette VI,VII qui *ne* lui sont *pas* suffisantes VIII *R* qui *ne* lui sont *pas* [*V suffisantes*], l'intelligence 895 VI *R* trouve *alors* sujette III fausses, *les plus injustifiables.* Illusions 896 VI-VIII justifiables. Illusions 900 I insoupçonné *pour eux.* Les III *R* insoupçonné *pour eux.* Les VI-VIII insoupçonné *pour eux. //* Les 901 I craintive.*// L'ardeur craintive du début faisait place à une fausse assurance. Les dessins quelconques fleurissaient pour la première fois. Mes encouragements se transformaient en exigences. Les élèves devaient encore une fois réaliser l'erreur contraire à leur attitude première. C'était la prise de conscience la plus difficile, la plus précieuse.* Nous <Les lignes 902-999 (*Les caractéristiques* [...] *capitale.*) n'apparaissent pas en I.> 902 III *A* caractéristiques *psychologiques* de III année [*R étaient A sont*] *très* différentes ! [*A La rupture*] [*V Les*] vacances 904 III ces *modifications. Le retour n'* [*V était*] *est plus en pays inconnu. Le professeur n'* [*V était*] *est plus un sujet d'inquiétude, ils* [*V savaient*] *savent maintenant, que je ne leur* [*V ferait*] *ferai pas mal* ! Ils IV changements. [*R On me revenait A Les élèves reviennent*] en 906 IV connu. *Le professeur n'est plus un sujet d'inquiétude, ils* savent VI *A* cours, *le professeur,* ne 907 IV *R* à *qui ils* quoi III Ils [*R croyaient en plus A croient*] avoir 908 III avoir *deviné en moi une sorte de système, qui* [*V était*] *est à peu près celui-ci.* Plus IV découvert [*R mon*] «*système*» de 909 III mauvais <Voir Appendice III, p. 574.>

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 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[101]. 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[102]. Seul le comportement individuel, qualité d'être, compte. Un comportement sain projette l'individu en [27]

910 IV assurance *les* [*R mauvais*] *dessins* [*R font leur*] [*V apparition SR apparaissent*] *deviennent mauvais. Désir de l'élève de faire la preuve de* [*V sa*] *la soi-disant découverte* [*V d'un*] *du «système» ; espoir d'en tirer avantage.* // En <VI comporte aux lignes 913-928 une addition manuscrite (la page « 28 bis ») qui est une reprise du passage encadré et fortement retouché par Borduas en page 28. Nous présentons les variantes de cette reprise en VI-A.> 911 VI-VIII système *et dans l'espoir* d'en VI *A* mauvais *dessins* se VI *V* se *multipliaient.* // En 913 IV sur *l'authenticité de l'expression* (*qualité la plus cachée qui soit à son auteur*) *il* [*V apparaîtrait*] *apparaissait à la longue, à l'élève que moins il avait réussi ce qu'il désirait atteindre* et 914 VI la [*R plus A mieux*] cachée 915 III moins <Voir Appendice III, p. 575.> VI *R* il *avait réussi ce qu'il désirait atteindre les buts de ses désirs,* et 917 IV *R* haute. Cette *constatation.* Ce VI qui [*R était A est*] juste VI-VIII qui *est* juste IV *R* juste. *Ce qui ne l'était pas, c'est la signification.* Mais IV Mais *il lui était encore impossible d'en comprendre la véritable signification. D'ailleurs contraire à toute la morale en cours,* à savoir VI *R* Mais *il lui était encore impossible d'en comprendre la véritable signification. Signification d'ailleurs contraire à la morale* [*R en cours A courante*] *à savoir* que 919 VI *AR* conséquence (*qualité morale de imprimée dans l'action*) est IV but. (*Qu'importe que nous soyons ou non évolué. Seul le comportement compte.* Un VI but [*A poursuivi par cette action*]. (*Qu'importe* [*R notre A le*] *degré d'évolution présent ?* Nous 920 VI-A conséquence *est la qualité morale de l'acte ; le but est l'espoir de la possession entrevue.* (Qu'importe VII conséquence *est* la VIII conséquence [*R est A étant*] la VII morale *de* l'acte VIII morale [*R de A imprimé à*] l'acte VII but *est* l'espoir VIII *R* but *est* l'espoir 921 VII entrevue. (Qu'importe VIII *A* entrevue *par l'acte.* (Qu'importe 923 VI individuel compte 924 VI projette en

101. Pour Claude Gauvreau, cet énoncé est parmi les plus révolutionnaires de l'histoire de la peinture. Voir « Les pionniers : Claude Gauvreau », dans Yves Robillard, édit., *Québec-Underground,* vol. 1, p. 64. Déjà dans *Ce destin, fatalement, s'accomplira,* Borduas écrivait : « Ils ne réussissaient pas ce qu'ils auraient aimé réussir, mais ce qu'ils devaient réussir » (p. 206).

102. Reprise d'un thème du *Refus global* : voir p. 343.

avant vers des biens de plus en plus près des mystères[103] 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 générostié sont synonymes, que toutes deux sont gratuites par nature, inexploitables ; il fallait retrouver des désirs suffisamment émouvants pour repartir à la conquête de l'inconnu.

Nous avions cru reconnaître une valeur morale constante à l'origine de toute œuvre d'art, nous avions suivi le développement particulier de quelques grands artistes. Cette fois nous nous attachions à étudier les écoles, en comparant ce qu'elles ont de dissemblable, 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[104]) avait mis

925 IV des *buts de plus en plus lointains et toujours reculés, mais* [*R entretemps*] *cependant nous vivons intégralement et comme distraitement le présent. Ceci* justifie VI *R* plus *lointains*, de *plus* en *plus reculés*. Justification VI plus [*A près des réalités*, de *moins* en *moins apparentes dans la marche naturelle et lente de l'esprit qui va des illusions aux réalités qui les ont provoquées du plus lointain au plus prochain*]. *Justification aussi bien des passions égoïstes que des passions généreuses. À la société de favoriser les unes plutôt que les autres.*) // *L'élève avait* perdu VI,VI-A,VII près *des réalités de moins en moins apparentes.* Le VIII près [*R des A des mystères de tout objet*] : réalités 927 VI-VIII les *passions* généreuses IV généreuses. *À* la société de *permettre les unes plutôt que les autres.*) // *L'élève* [*V perdait*] *avait perdu confiance dans les buts qu'il s'était assignés. Il perdait aussi l'ardeur d'où lui venait la note élevée. Il devait donc faire l'apprentissage* qu'authenticité 928 VI *R* favoriser *les unes plutôt* les 929 VI qu'*il s'était* assignés 930 VI durant *sa* première VI année, *il perdait* [*R aussi A donc*] l'ardeur 931 VI source *de ses* succès 932 IV synonymes. *Et* que 933 IV nature : *impossibles à exploiter. Il lui* fallait IV fallait [*R donc*] retrouver des [*R buts A désirs*] *suffisamment intéressants* pour 934 VI suffisamment [*R intéressants A émouvants*] pour 935 IV inconnu. // *À l'aide de la bibliothèque nous* avions cru *découvrir* à 937 toute <Nous retenons la leçon de IV, VI-X, contre XI qui donne « tout œuvre d'art ». > IV art, *une valeur morale identique. Nous* avions *aussi* suivi *l'évolution particulière* de 938 IV artistes. // *Nous* [*R comparions*] *étudions cette fois, les écoles, les unes* [*R aux*] *les autres,* [*R dans*] *avec l'espoir de découvrir ce qu'elles apportent au savoir humain.* // Les 940 VI,VII de *saisir* leurs VIII de [*R saisir A découvrir*] leurs 942 IV en *20* leçons

103. Voir p. 342, n. 71.

104. Ces vingt leçons faisaient partie, fort vraisemblablement, du cours intitulé « Dessin industriel, perspective et construction ».

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 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[105]) ; que le tableau pouvait être le langage des plus mystérieuses analogies ! (quelques surréalistes[106]), qu'il permit à Matta[107] d'explorer les espaces interplanétaires en créant une

943 IV définir. *L'*idée IV figuration *visuelle dans* l'espace VI figuration [*R illusoire A savante*] de 944 IV espace *était venue tard qu'après les projections* [*R liées*] *immédiatement liées aux réalités. L'accent* [*AR de*] *sur l'illusion n'apparaissant qu'à la fin d'une civilisation. //* Ils 945 VI liées [*R aux réalités A aux expériences tactiles*]. Ils 946 IV *R* étaient *frappés* intéressés IV étaient *intéressés à cette nouvelle réalité* découverte 947 IV objective <Voir Appendice III, p. 575.> 948 VI en [*R lumière A évidence*] des VI évidence *des* [*R qualités propres A réalités*], strictement [*R objectives du A particulières au*] tableau VIII *V* évidence *des* réalités 949 VI *V* mais *dépendantes* du VI *A* indépendantes *de la vraisemblance visuelle* du 952 VI-VIII vertigineux *toute* l'expérience 953 VI *V* que *les tableaux pouvaient* être 954 VI,VII analogies (*surréalisme*), qu'il VIII *A* analogies ! (*quelques* surréalistes VIII *V* quelques *surréalisme*), qu'il

105. Marcel Duchamp, qui illustra la couverture du nº 6 de la revue *Minotaure* et qui y publia un article dans le nº 8, pouvait être connu de Borduas dès 1938. La bibliothèque de l'École du meuble possédait en effet, à cette date, les dix premiers numéros de cette revue.

106. On peut mentionner ici les noms de Brauner, Dali, Masson et Tanguy, cités en 1940 par Maurice Gagnon dans *Peinture moderne* (au chapitre consacré au surréalisme, p. 155 – 172). Gagnon, en introduction, remercie « l'ami Borduas, qui, par ses conseils discrets, a été l'âme de ce volume ». Ce qui démontre que Borduas connaissait l'existence du surréalisme bien avant l'expérience des gouaches de 1942, contrairement à ce qu'ont laissé entendre certains critiques.

107. Borduas visita, lors de son voyage à New York en 1943, l'exposition de Matta Echaurren intitulée «*Matta Drawings* », présentée à la *Julien Levy Gallery* du 16 mars au 5 avril 1943 (voir le catalogue de l'exposition conservé par Borduas, *T.* 47). Bernard Teyssèdre mentionne pour sa part dans « Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal » (*la Barre du jour*, nº spécial 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 224-270) que Borduas faisait circuler parmi ses jeunes amis les grandes *Morphologies psychologiques* peintes par Matta à Trévignon, reproduites dans *Minotaure* (nºs 12-13, 1939) et que Marcel Jean décrit ainsi : « Une sorte *d'automatisme* conduit l'invention. Accidents matériels, mélanges imprévus et réactions de couleurs forment la trame concrète de paysa-

nouvelle échelle. Enfin, ils abordaient l'automatisme surrationnel[108] : 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[109], le douanier Rousseau[110]. 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 [28] la répétition, de la qualité convulsive[111]. De ces hommes près de l'animalité précieuse, exemplaire : à une extrémité d'une même

956 VI Enfin [*R avec A ils abordaient AR l'étude*] l'automatisme IV surrationnel. // *En cours de route nous avions admiré en marge de ce mouvement* d'exceptionnels VI surrationnel : par VI *R* surrationnel : *par le rejet de toute intention autre que d'aller de l'avant* [*AR profondément*] *dans la nuit dans l'*espoir 957 VI saisir [*R passionnément A par le rejet de toute intention*] [*V les formes*] de VII saisir *par le rejet de toute intention* la VIII *R* saisir *par le rejet de toute intention* la VI nos [*R rêves A désirs*] les VI plus [*R insaisissables les plus généreux d'un mieux toujours possible A immédiats*]. // En VII immédiats. // En VIII *A* immédiats, *les plus exigeants.* // En 959 VI *A* ce *grand* mouvement 960 IV *R* Cheval. *Rouault,* le 961 IV Rousseau, *qui semblent doués d'une pureté dynamique, sans aucune nécessité* [*R possibilité*] *de connaissance abstraite. // Des hommes* [*R qui hommes*] *chez qui l'évolution émotive ne semble aucunement liée à une évolution cérébrale. Des hommes qui toute la vie répéteront un merveilleux geste d'amour et toute la vie* [*R l'ignoreront*] *n'en prendront «conscience», en dehors de l'émoi égal qu'il leur donnera. // Des hommes* [*R aux*] *faisant contrepoids à Léonard de Vinci par exemple, à Duchamp !* // J'envie 963 VI posséder [*V le*] [*R pouvoir A faculté*] de 965 VI émoussement [*R émotif A convulsif*] *de la répétition.* De VII émoussement *convulsif de la répétition.* De VIII émoussement [*R convulsif de A par*] la [*A répétition de la qualité convulsive.*] De 967 VI à [*R un bout extrême AR une limite A2 une extrémité*] d'une

ges d'explosions, d'où émergent des formes significatives » (Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste,* p. 299).

108. *Automatisme surrationnel* : voir p. 303-304.

109. Une représentation du palais idéal du facteur Cheval (Hauterives, Drôme) illustre, dans *Minotaure* (nos 3-4, 1939, p. 65), l'article de Breton intitulé « Le message automatique ». Borduas fit parvenir à Hertel au début de 1942 un article de Jean Frois-Wittmann, « L'art moderne et le principe du plaisir », tiré du même numéro de *Minotaure.*

110. *Le Charmeur de serpent* et *les Joueurs de football* du Douanier Rousseau avaient paru en 1938 dans la revue *Verve* (vol. 1, no 3, p. 36 et no 4, p. 24) ; ces numéros de *Verve* figurèrent dès 1939 au catalogue de la bibliothèque de l'École du meuble.

111. Thème emprunté à Breton. Voir p. 157.

gamme où nous trouverions à l'autre terme Léonard[112] 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 devrons 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 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,

968 VI autre [*R extrémité A terme*] Léonard 970 IV toute *mon admiration ces êtres sages, sans même le* [*R vouloir*] *savoir.* [*R Il serait cependant aussi vain de vouloir les imiter*]. Il VI *R* personnages *excep* étranges 971 VI-X étranges, que 972 IV en *eux, ne fût-ce qu'une heure* nos IV nos *brûlantes* inquiétudes ! // *Une chose que je n'arrive pas à comprendre est que ces œuvres-là ne changent rien aux exigences de la connaissance. L'évolution se poursuit à coté d'elles sans qu'elle en soit dérangée.* // [*R Cette A L'*] étude <Les lignes 973-984 (*Mais* [...] *s'épanouir.*) n'apparaissent pas en IV.> 974 VI *A* l'esprit, *de même* nous 985 IV du [*R mouvement A glissement*] de 986 IV nous [*R ramenait aux AR obligeait A2 amenait*] [*A à comparer les*] qualités 987 IV,VI-VIII mouvements, *matière,* etc. IV *A* etc. *etc.* et 988 IV,VI,VII que *seules leurs justesses généreuses, pouvaient* [*R* IV *nous*] révéler VIII *l'* que [*l' seules*] [*R leurs*] justesses [*R généreuses*] pouvaient VIII *A* seul *un surplus gratuit de* justesse 989 IV désir. *C'est durant cette époque difficile de la deuxième année que la loyauté de mes élèves était admirable. Sans elle ils auraient pu s'opposer* [*R un refus*] *au travail pénible, à l'effort considérable exigé d'eux et qu'aucun n'a jamais refusé.* // En 990 IV à *leur* état IV ignorance, *d'inquiétude* leurs VI *A* ignorance *et* de

112. Voir p. 203, n. 36.

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'exécrable sentier de l'informe.

Le cours de décoration que les élèves abordent à cette période[113] venait aider une fois la semaine, en fournissant l'occasion d'un travail de recherche limité, neuf, et séduisant. [29] Ce n'était plus l'étendue, dépassant leurs facultés de conscience, du cours de dessin à vue[114].

---

993 IV *l'* évidence *les* qualités IV qualités [*R exceptionnelles A vibrantes*] et [*A je*] ne 995 III deuxième *ils* croyaient III croyaient savoir 996 III sévères *devant les nullités qu'ils me faisaient ! Je n'avais pas caché, mon admiration lorsque je l'avais cru justifiée, je ne cachais pas non plus ma réprobation quand elle m'apparaissait tout aussi justifiée.* [*R Ce n'était possible que grâce à la loyauté du pacte tacite, conclu de la plus* [*R exigeante*] *franche sincérité, du plus parfait désintéressement amical*]. C'était 997 IV justifiables. // [*R Ils A Les élèves*] étaient [*A bien*] tentés 998 IV que *j'avais* changé IV vieilli ! // C'était 999 III problème *de l'art*, par 1000 I par *une* voie I voie <Voir Appendice III, p. 575.> III opposée *à celle de l'an dernier*, non IV plus *dans* le VI *A* plus *par* le III *A* par *le chemin aimable* des 1001 III *R* involontaires *de l'année dernière*, mais III mais [*A dans*] [*R le faux, le lâché A l'exécrable chemin de*] l'informe IV mais *dans* l'exécrable VI mais [*R dans A par*] l'exécrable III informe. <Voir Appendice III, p. 576.> 1002 IV élèves *abordaient* à VI *l'* élèves *abordaient* à VI *R* cette *époque* période 1005 IV plus *l'infinie variété des possibilités du cours de dessin à vue dont l'étendue dépassait encore leurs facultés de conscience.* // Si VI *R* dépassant *encore* leurs VI *A* conscience, *du cours de dessin à vue.* // Si

---

113. Voici la description du cours de décoration de deuxième année : « La décoration et sa fonction. Contribution à l'ornementation à l'apparence décorative. Les caractères du décor. La couleur. Recherche d'harmonies colorées en fonction d'un but déterminé. Recherches pratiques de composition décorative » ([Anonyme], « École du meuble. Arts appliqués aux industries de l'ameublement » [1947], 12 p. Programme de l'école, conservé au Centre de recherche en art canadien de l'Université de Montréal). Voir aussi p. 58-59, et les cahiers de préparation de cours (*T.* K-37).

114. Ce cours, qui avait pour objet la reproduction des formes au crayon, au fusain, à l'aquarelle et à la gouache, préparait directement à l'étude de la composition du meuble.

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[115] 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

1008 IV *I'* faussé *leur* attitude III attitude *de l'*élève *celle* qui *vient*, au III contraire *lui permettra* de 1009 IV,VI leur *permettra* de VII,VIII *I'* leur *permettra* de IV *R* mûrir, *cette fois munis d'une expérience suffisante*, dans III solitude *et l'expérimentation, sans l'aide* [*R de mes*] *des* critiques 1010 III convictions *nouvelles* [*R et*] assez IV *A* puissantes *cette fois munis d'une expérience suffisante*, pour III fois pour 1011 III orienter *son* travail III été. // C'est 1012 III,IV,VI,VII de *merveilles* qu'ils VIII de [*R merveilles A trésors*] qu'ils III qu'ils *me* revenaient 1013 III à *l'occasion de* la III élèves [*R donnaient A donnent*] une 1014 III,IV,VI,VII pour *leurs* amies VIII *R* pour *leurs* amies III *I'* directeur *présidait* cette III directeur préside 1015 III préside [*R cette A ces*] charmantes III réunions. C'était <Les lignes 1015-1021 (*en profite* [...] *budgétaire* !...) n'apparaissent pas en III.> 1016 IV des *personnalités* dont 1017 IV *A* utilisées. *Vous savez comme ça se fait quand on a des ambitions précises, immédiates ou prochaines et que l'on bénéficie d'un certain pouvoir budgétaire.* // C'était 1019 VI *R* temps » *et* que 1021 VI-VIII budgétaire !... C'était 1022 IV C'était l'occasion VI *A* C'était *aussi* l'occasion III *R* des *merveilles exécutées durant l'été. Mes meilleurs élèves avaient ainsi l'occasion* prenaient III *A* des *travaux de vacances. Tous* prenaient 1023 III ainsi [*R conscience A connaissance*], des 1024 III recherches *de* [*R mes*] *meilleurs* élèves. *Cette manifestation était* de <Les lignes 1024-1028 (*Si* [...] *camarades.*) n'apparaissent pas en III.> VIII recherches [*R des meilleurs A des*] élèves IV,VI,VII des *meilleurs* élèves 1026 IV *A* indirectement, *par* le

115. Le 25 novembre.

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*[116] 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 Montreal », à Toronto. Les élèves étaient au courant des articles de journaux qui signalèrent ce tableau[117]. 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 une pointe d'humour, en toute amitié feinte, en toute confiance fausse, comme s'il se fût vraiment agi de certains travaux de jardinage. La différence

1027 IV,VI,VII autrui. *Tôt,* les 1028 IV goûter *la générosité des* [*R travaux A peintures*] de VI,VII goûter *la générosité des* peintures VIII goûter [*R la générosité des peintures A les AV meilleurs AS meilleures AR travaux A2 peintures*] de 1029 III ordre. *C'est à* l'une III l'une [*V de*] [*R ces manifestations A elles*] que 1030 III *R* exposa *son* le III fameux *tableau de* « *Île de Pâques* » entre IV fameux *tableau* [*R de A l'*] « *Île de Pâques* » entre VI fameux *tableau* [*V L'*] « *Tapis de* l'île de Pâques » VII fameux *tableau* « Tapis VIII *R* fameux *tableau* « Tapis III autres [*R dessins A gouaches*] et [*R gouaches A dessins*] *excellents* // [*A Il y avait là, des Barbeau, des Riopelle, des Phénix etc. etc.*] // 1031 IV dessins *excellents* de VI Phénix [*R et Cie A et tous les camarades*]. « L'île de Pâques IV et *autres.* « *L'Île de Pâques* » venait VII les *camarades.* « L'île de Pâques VIII les [*R camarades A copains*]. « L'île de Pâques 1032 III la *Art Association et à la galerie d'art de Eaton* à IV la « *Art Association* » *de Montréal,* à 1033 III Toronto. // *Tous les* élèves 1034 IV,VI qui *avaient signalé* ce 1035 III présenter *à son discours de bienvenue, cette exposition* comme IV présenter *cette* exposition 1036 IV *V* résultat *d'inoffensifs* [*R trav*] distractions 1037 III *A* insistant *sur l'idée rassurante* que 1038 III,IV,VI sans *l'ombre* d'humour <en III, Borduas écrit « umour »> VII sans humour VIII *A* sans *une pointe d'*humour 1039 III confiance *feinte.* // [*A Comme s'il se fût agi de certains travaux de jardinage*]. // La

116. À l'exposition organisée par la *C.A.S.* à la galerie Eaton de Toronto à la fin de l'année 1945.

117. Pierre Dax, dans *Notre Temps* (6 décembre 1945, p. 5), fait mention des critiques élogieuses parues dans les journaux de la Ville-Reine. Éloi de Grandmont (« Les arts – L'art contemporain » *le Canada,* 6 février 1946, p. 5), à propos de l'exposition à la Galerie des arts, rue Sherbrooke, fit également l'éloge de *Tapis de l'île de Pâques,* qui portait alors le n° 69 au catalogue de la 7e exposition annuelle de la *C.A.S.* : « Mousseau, qui aurait pu être un adolescent médiocre après avoir été une sorte d'enfant prodige, continue d'émerveiller ceux qui le suivent de près. Un grand tableau de lui, peint sur le jute je crois, est d'une spontanéité et d'un élan que peu de ses camarades atteignent ».

était si évidente entre l'insignifiance prêtée à ces [30] tableaux et leur importance réelle qu'elle frappait les esprits les moins ouverts.

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 eût été plus évolué, si les gens pouvant vous être utiles d'une façon ou d'une autre eussent été informés de ces réalités neuves, eussent pu les

---

1041 III,IV,VI,VII si *grande* entre VIII si [*R grande A évidente*] entre III insignifiance [*AR de ces travaux*] *qu'il s'acharnait* à [*R mettre en évidence A prêter à ces travaux*] et III et [*R l'A leur*] importance 1042 III *R* réelle *qu'ils avaient*, qu'elle III,IV,VI-VIII ouverts. Et 1045 IV d'autorité ? // Mon III vous [*R saviez très bien A auriez pu deviner*] que 1046 III votre [*R stupide aveuglement A systématique refus*] volontaire [*R et indécent*] en III cause. *En* voici 1047 III voici [*R la preuve A comment*]. Lorsque III *R* un *esprit* étranger III un *étranger que vous saviez* au IV étranger venait 1048 VI,VII mouvements d'avant-garde VIII *A* mouvements *de la pensée* d'avant-garde IV École, *que vous le saviez au courant des mouvements d'avant-garde*, (sur 1049 III,IV,VI rappelle *de* trois 1050 IV *R* montiez *à ma salle de cours, et* dans IV montiez *dans* mon III à *ma salle de cours, et dans* mon IV,VI-X là faisiez III *R* faisiez *sottement* la III devant [*R les A ces mêmes*] travaux [*R des élèves*], comme 1051 VI *R* vous *en* eussiez III vous [*R aviez A eussiez*] été III,IV,VI,VII été *le* plus VIII été [*R le A leur*] plus 1052 III défenseur *de cet esprit* [*A dont ils témoignaient*] et VI *R* défenseur *devant l'opinion* et IV défenseur *de l'esprit dont ils témoignaient. Et* cela VI,VII défenseur *de l'esprit dont ces travaux témoignaient*, et VIII *R* défenseur *de l'esprit dont ces travaux témoignaient*, et 1053 III écœurement [*R devant votre hypocrite conduite A devant une telle hypocrisie*] ! *Elle* ne IV équivoque *devant* une VI équivoque [*R devant A en face d'*] une 1054 VI-VIII réprobation ! Certes 1055 III milieu *montréal* [*R avait A eût*] été 1056 III évolué. *Que* si IV évolué, *que* si VI *R* évolué, *que* si III utiles *de quelques façons* eussent 1057 III été *au courant*, de IV été *au courant* de VI *R* été *au courant* informés III réalités [*A nouvelles ; AR* <illisible>] eussent IV,VI-VIII réalités *nouvelles*, eussent

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 toutes pièces 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[118]. Depuis vous ne cessiez, dans mon dos, de faire enquête sur enquête dans ce but. Mais je savais aussi, de prescience, 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.

1058 III les *goûter, les juger,* vous IV les *goûter, les juger* vous VI *R* les *goûter,* les *juger,* vous VI *A* les *juger,* les *goûter,* vous III été *aux petits* soins VI,VII vous aux VIII *A* vous *constamment* aux 1059 III *R* soins *avec moi. Non parce que vous auriez* [*R compris quoi que ce soit*] *été de meilleure foi, mais pour en retirer le plus de bénéfices personnels possibles, afin de mieux flatter vos amis, mon cher directeur, en vous présentant encore et toujours sur un faux jour.* Comme IV,VI soins. Comme 1060 III que *si vous aviez eu* [*V' la*] [*R moindre*] *l'imagination suffisante* pour IV *R* que *si je demeurais à l'École contre votre gré,* c'était 1061 IV imagination *suffisante* pour VI *R* imagination *suffisante* pour III pour [*R trouver A créer de toute pièce*] un IV *R* prétexte *suf* pouvant III prétexte [*R pour A pouvant*] vous 1062 III justifier *aux yeux du public* de IV justifier, *aux yeux du public,* de VI justifier, [*R aux yeux du public A devant l'opinion publique*], de 1063 III école, vous IV gardiez *malgré vous, sans* quoi VI gardiez [*R malgré vous A contre votre vouloir*]. Sans 1064 III de *Stern* en *42, et que depuis* vous 1065 IV en *1942, et que depuis* vous VI 1943, [*R et que V' depuis*] vous 1066 III *R* enquête *après* dans III but. // Mais III *A* aussi, *de prescience* que IV aussi de prescience que 1067 III *V'ne quitterai* l'école IV ne *vous* quitterais qu'au IV *R* de *cette* l'expérience III expérience *en cours, que* lorsque IV expérience *en cours,* lorsque 1068 VI en [*R cours A marche*], lorsque III prêt [*R à A pour*] une 1069 III grande *encore* sans IV grande *encore*; sans III qu'il [*R vous A pourrait*] en [*V' coûteront S coûter S2 coûterait*] [*A à votre panache*]. // La IV en *coûterait* à

118. Allusion à la seconde exposition solo de Borduas, tenue cette fois du 2 au 13 octobre 1943 à la *Dominion Gallery,* alors située au 1448 ouest, rue Sainte-Catherine à Montréal. L'échec financier de cette exposition, qui survint en dépit d'une critique enthousiaste, affecta profondément Borduas. Si Borduas y gagna par la suite « l'appui inconditionnel des jeunes » comme le rapporte Claude Gauvreau dans « L'épopée automatiste », il vit le fossé se creuser de plus en plus entre lui et les hommes de sa génération (*la Barre du jour,* janvier-août 1969, *les Automatistes,* p. 53).

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.

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[119]. Mon intérêt était extrême. Je les enviais, j'enviais leur simplicité, leur candeur qui leur permettait de m'apporter [31] 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[120].

1071 III *R* libres, *j'encourageais ces tr* recherches III *A* libres, *des* recherches 1073 III sens. *C'était aussi habituellement* en troisième *que* les 1074 III la [*l'C.A.S. S S.A.C.*] *et* participaient aux 1075 III expositions [*R publiques A de la ville*]. *C'était aussi la première année* [*R avec*] *de la documentation qui renforcissait si bien leur sens critique.* À <Les lignes 1076-1092 (*À tous les jours* [...] *documentation.*) n'apparaissent pas en III.> IV ville. À 1079 IV extrême, *je* les 1080 IV travaux *qu'ils avaient* exécutés 1084 IV récompense. [*l'Je*] [*R leur*] accordais [*A à mes visiteurs*] la 1085 IV eux-mêmes *pas* une fois *dans* onze ans *j'*ai 1086 VI *l'* ans *j'*ai VI *A* ans je *n'*ai IV repentir ! *Je serais heureux de* [*R pouvoir*] *leur rendre à tous un plus éclatant témoignage de mon admiration. //* Si VI-VIII repentir ! *Je serais heureux de leur rendre un plus éclatant témoignage de mon admiration.* Si 1090 IV *R* appris. *// La* troisième *apportait était* les IV *A* appris. *// En* troisième

---

119. Borduas continua de recevoir par la poste, après son renvoi de l'École du meuble, des travaux de ses anciens élèves dont il conserva plusieurs témoignages d'estime, ceux, notamment, de Gilles Deschênes, Robert Dion, Philippe Émond, Jules Fournier, Bernard Morisset et Marcel Tremblay.

120. Un de ses anciens élèves, Gilles Deschênes, lui écrivait le 15 janvier 1944 : « [...] J'espère que vous ne m'en voudrez pas trop de compter aussi audacieusement sur votre bienveillance ? N'est-ce pas le privilège des jeunes d'assiéger leurs aînés, pour qui l'expérience du passé servi [*sic*] à préparer l'avenir » (*T.* 191).

En troisième, les élèves abordent les exercices particuliers de la documentation[121]. 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 épuiser si possible les moyens d'expression ; de prendre conscience de ces divers moyens. C'était l'occasion par excellence pour renforcir 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 d'ici quelques

1091 IV,VI-VIII élèves *abordaient* les IX *V* élèves *abordaient* les 1092 III cours *de documentation*, comme III ailleurs, naturellement l'expression 1093 III expression *était* libre, *des plus subtiles analyses* aux IV des *plus subtiles analyses* aux 1094 III hardies. *Les exercices ne portaient que sur des objets particuliers l'élève dessinait* autant III objets *différents* ou 1095 III objet, *sur sa feuille sans lien*, sans IV,VI-VIII sur *leur* feuille 1096 III générale *était* la IV les *portait* à VI les [*R portait A incitait*] à 1097 IV essentiel. *Dessins* à VI-VIII essentiel : *dessins* à 1098 III dessiner *et* selon *l'élève* cet 1099 III sur *la couleur, sur* le III volume, *sur une* ornementation III ornementation *particulière* [*R Oiseaux, papillons*], sur *une* construction *intéressante* [*R coquillages*] etc. IV ornementation *particulière*, sur 1100 IV,VI-VIII etc. *etc.* Ces III etc. // *La documentation* [*R prenait*] *permettait* d'approfondir IV exercices *leur* permettaient VI,VII permettaient *aux élèves* d'approfondir VIII *R* permettaient *aux élèves* d'approfondir 1101 III *A* forme, *d'*isoler 1102 III un *objet*, d'en IV un *objet et* en 1103 III expression. *De* prendre 1104 III moyens. // *C'était la revue générale, elle se poursuivait d'ailleurs au cours de la dernière année : la quatrième. Année* de IV C'était *le cours* par VI C'était [*V le*] [*R cours A occasion*] par 1105 IV critique. // Cette 1106 IV générale *qui* se IV,VI-VIII se *poursuivait d'ailleurs* en 1107 VI *R* quatrième : *L'*année dispersion < III comporte une reprise des lignes 1107-1163 : *En quatrième* [...] *confiance*. Nous en présentons les variantes en III-A. > III *R* dispersion *par excellence*. L'élève III élève *entrevoyant* la 1108 III d'avoir *tôt* à III *R* besoins, *à l'aide du diplôme*. Les III besoins. *Les inquiétudes devenaient trop fortes pour permettre dans l'ensemble l'effort de concentration nécessaire à des réussites éclatantes, nombreuses. C'est au cours de cette année que les* plus généreux *prenaient, en toute connais-*

121. Programme de troisième année du cours de décoration : recherches pratiques sur les sources d'inspiration du décor : la flore, la faune, le paysage, la figure, les abstractions, l'interprétation et la stylisation.

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[122] ; 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 [32] 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.

sance de cause, la <Les lignes 1109-1122 (*Dans* [...] *différente.*) n'apparaissent pas en III et III-A.>

1109 III-A mois. *Il a le souci du diplôme sur lequel il compte beaucoup. Les inquiétudes matérielles* [*R deviennent*], *les problèmes scolaires, les cours de composition du meuble, liés de près à ses espoirs de gagne-pain lui interdisent la concentration nécessaire pour obtenir des réussites nombreuses au dessin. C'est l'année des grandes décisions.* Les plus généreux IV mois // Dans bien des cas *des* parents IV parents *comptent* sur IV *A* le *futur* finissant 1110 IV budget *déficitaire.* // L'élève 1111 IV diplôme *sur lequel* il 1113 IV matérielles *toutes proches,* des 1115 IV maintenant *les cours de* composition VI *I'* maintenant *les* [*R cours de*] composition IV composition *exigent* à VI *I'* meuble *exigent* à 1116 IV tout [*R son A le*] temps [*A de l'élève*]. Plusieurs VI-VIII tout *le* temps *de l'élève* ; plusieurs IX tout [*R le A son*] temps [*R de l'élève*] : plusieurs IV entrevoient *ces cours comme l'appui du gagne-pain, comme l'activité* principale VI *I'* entrevoient *ces matières* comme VI,VII comme *appui du* gagne-pain, *comme* l'action VIII comme [*R appui du A le*] gagne-pain, [*R comme*] l'action 1117 IV demain. *Ces difficultés de toutes sortes font que* [*R l'ensemble V des*] *les élèves, réservent, dans* [*R une part*] *leur intelligence un coin bien à part pour* l'art VI *R* demain. *Dans ces conditions* les VI élèves [*A classent, dans une*] [*V réservent*] [*A à part de*] [*R dans*] leur 1118 VI *R* intelligence, *un coin bien à part pour* l'art 1119 IV,VI,VII espèrent *pouvoir* revenir VIII *R* espèrent *pouvoir* revenir 1120 IV même *devant le monde.* Dans VI même *devant* [*R le monde A toute chose*]. Dans VII même *devant toute chose.* Dans VIII *R* même *devant toute chose.* Dans IV à *tout* observateur VI à [*R tout A l'*] observateur 1121 IV,VI,VII jeunes *de leur* âge VIII jeunes [*R de leur A du même*] âge

122. Programme de quatrième année : étude des principes de la composition du meuble (lignes, surfaces, volumes, proportions), de la décoration intérieure (et particulièrement l'aménagement des lieux affectés à des usages commerciaux) ; cours de dessin industriel (où l'étudiant a à exécuter une quarantaine de plans de meuble) ; un stage pratique de deux mois dans un bureau de dessin.

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[123], 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 auront su se créer des revenus suffisants pour se payer le luxe d'une occupation désinté-

---

1123 III-A prennent, *en toute connaissance de cause – Dieu sait les obstacles à affronter – la* [*R décision*] *résolution* de IV,VI,VII la *grande* décision VIII *R* la *grande* décision III poursuivre *dans la vie cette* activité III-A poursuivre *dans la vie* l'activité 1124 III créatrice *révélée* [*R au*] *à l'école.* L'un III-A créatrice [*R révélée A goûtée*] *à l'école.* L'un <Les lignes 1125-1127 (*De la* [...] *tenir.*) n'apparaissent pas en III-A.> IV goûter, *de* la 1126 IV,VI,VII épineuses, *évidentes.* Ils VIII *R* épineuses, *évidentes* ! Ils IV,VI,VII connaissent *déjà* le VIII *R* connaissent *déjà* le 1128 III d'eux *craignant une pression trop forte de ses* parents, *alla* jusqu'à III-A d'eux *craignant une opposition trop forte de ses parents qui refusent de consentir à son désir d'être un* peintre IV d'eux en 1129 III *R* refuser *à la* de 1130 III-A épreuves du diplôme d'ébéniste IV diplôme, épreuves pour III ébéniste *qui disait-il serait un atout de plus* [*R pour l' mes*] *dans les mains de ses parents qui s'opposent à ce* [*V que R je V sois*] *qu'il soit un peintre.* D'autres ayant <Les lignes 1131-1134 (*épreuves* [...] *nécessités* !) n'apparaissent pas en III.> III-A ébéniste *qui disait-il serait un atout de plus dans les mains de ses parents.* D'autres 1131 IV était *magnifiquement* préparé dans 1135 III-A peut-être, de nature *plus* complexe, *moins optimiste,* ayant 1136 IV moins *simple, moins* entière ? ayant VI *R* moins *simple, moins* entière III ayant, à subir des pressions *extérieures plus* complexes III-A pressions diverses 1137 III complexes, se III exigences *pécuniaires plus* précises *choisissaient* [*R un moyen de*] d'être *un* peintre mais [*V plus*] [*A plus*] tard III-A exigences *pécuniaires* précises choisissent 1140 III,III-A luxe *de loisirs.* Comme IV une *activité* désinteressée. – Comme

---

123. Il s'agit de Jean-Paul Riopelle. Borduas rapporte ici presque textuellement le passage d'une lettre du 17 novembre 1947 à la *Guggenheim Foundation* (*T.* 102).

ressée. 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 stades 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

---

1141 III si [*R un A ce*] *travail* [*R créateur A englobant*] *pouvait se contenter d'exigences secondaires* ! // Chers III-A recherche de la beauté, *pouvait* se 1142 IV contenter *d'exigences secondaires* – Chers III-A,VI,VII contenter *d'exigences secondaires*. Chers VIII contenter [*V d'*] [*R exigences secondaires A superflu*]. Chers 1143 III-A eux ! *Quelques-uns* étaient IV eux, *ils* étaient III étaient *cependant bien* honnêtes III-A étaient bien IV pourtant sincères III *R* bien *honnêtes* sincères III sincères ! // <Les lignes 1145-1150 (*D'autres* [...] *régulières.*) n'apparaissent pas en III et III-A.> 1144 III-A naïveté, *d'autres ne voulaient pas s'avouer à eux-mêmes.* // Un IV naïveté. D'autres 1145 IV,VI,VII illusionner *et jeter* de VIII illusionner [*R et A ou*] jeter VI *A* jeter *légèrement* de 1147 IV avait *seule ce privilège des* décisions *généreuses* ! Des 1149 IV cours. *Quelques-uns* [*R qu'*] après *quelques* mois 1150 IV régulières *seulement.* // Un 1151 III Un *autre* diplômé III vie misérable VI-VIII de *bureaux* de dessin en *bureaux* de 1152 III-A placement. *Il* est III ignore, *ce* sera III-A ignore. *Ce* sera 1153 III,III-A professeur *de* n'avoir III n'avoir *pu* [*R lui faire toucher*] *le convaincre de sa propre puissance. Je le sais à tout jamais inadaptable. Et il me semble à tout jamais perdu pour la société.* Pourtant III-A n'avoir *pu le convaincre de sa puissance. Il est à tout jamais inadaptable, il me semble perdu pour la société.* Pourtant <Les lignes 1154-1158 (*Dans* [...] *jugement.*) n'apparaissent pas en III-A.> IV n'avoir *pu le convaincre de sa puissance.* Dans VI n'avoir *pu le convaincre de sa puissance* [*A créatrice*]. // Dans VII n'avoir *pu le convaincre de sa puissance créatrice.* Dans VIII n'avoir *pu* [*V le R convaincre A faire prendre conscience*] de [*R sa puissance A son pouvoir*] [*V créatrice*]. Dans VIII-X pas *pu* lui 1155 VI *A* je *ne* lui IV permis une VI *A* permis *qu'*une IV courte *libération de quelques mois,* les VI courte [*R libération A période fructueuse*] : les 1156 IV derniers ; *libération qui se présenta à lui, sous la forme d'une activité caricaturale, à la blague,* sans

fut impossible de le convaincre de faux jugement. Pourtant il obtint d'écla[33]tants 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[124].

En septembre 1946, Gauvreau-le-directeur[125], Gauvreau-le-chameau de tout à l'heure, m'enlève sans une consultation du conseil pédagogique, sans même me prévenir, les cours de dé-

1158 IV Il *me* fut IV de *vaincre ce* faux jugement. // *Par* les nouvelles <Les lignes 1158-1181 (*Pourtant* [...] *compris* :) – la page 36 du manuscrit – manquent en IV. > III il *eut* d'éclatants III-A il *a eu* d'éclatants 1159 III la [*V C.A.S. S S.A.C.], rue III-A,VI-VIII « C.A.S. », rue Amherst,* rue III rue *Amherst, à* [*R 74 ouest*] rue III Sherbrooke ; *à* Paris ! // Pour III-A Sherbrooke, *à* Paris. // Pour 1162 III,III-A quelconque *personnage,* vivant VI,VII quelconque *personnage* vivant VIII quelconque [*R personnage A individu*] vivant VII notre [*R milieu A mouvement*] et 1163 III il <Voir Appendice III, p. 576. > 1165 VI Il *semble* « inadaptable » – VI,VII « inadaptable » – *quel* mot VIII *R* « inadaptable » – *quel* mot VI exécrable ! à 1166 VI aurait *pourtant* bien 1167 VI *R* demeurent. // *Nous sommes* en 1168 VI Gauvreau-le-[*RA chameau AR renard verdâtre*] de 1169 VI l'heure, [*R vient de*] [V m'*enlever*], sans III sans consultation *préalable, quoique je faisais partie* du VI *A* sans *une* consultation 1170 III pédagogique *de l'école, qui ne s'était d'ailleurs réuni que pour prouver son existence, m'enlève* [*R*

124. Borduas parle ici de Roger Fauteux, qui participa aux deux premières expositions du groupe (voir la chronologie), aux expositions de la *C.A.S.* au Musée des beaux-arts de Montréal (du 1er au 14 février 1946), à la *Dominion Gallery* (du 16 au 30 novembre 1946) et à l'exposition « Automatisme » (du 20 juin au 13 juillet 1947). Il est identifié par Claude Gauvreau dans « L'épopée automatiste » : « Borduas parle longuement de Fauteux, sans le nommer, dans *Projections libérantes* ; c'est lui le « génie » qui peignait à la blague ses encres de la valeur desquelles Borduas ne parvint jamais à lui faire prendre conscience » (*la Barre du jour,* janvier-août 1969, *les Automatistes,* p. 61. Plusieurs critiques d'art, dont Éloi de Grandmont, remarquèrent Fauteux : « Je m'en voudrais de ne pas attirer l'attention des visiteurs sur un nouveau venu, Fauteux, très jeune dit-on, et qui expose en tout cas pour la première fois : ses aquarelles sont d'une espièglerie tout à fait de son âge : on est heureux de voir que le choix de la couleur et le dessin restent toujours fidèles à cet esprit vif et parfois cruel » (« Les arts – L'art contemporain », *le Canada,* 6 février 1946, p. 5).

125. Cette formulation ironique est antérieure à *Projections libérantes* (voir les lettres du 10 et 18 septembre à Guy Viau). Elle est reprise par Borduas dans sa lettre à Claude Gauvreau du 22 mai 1954.

coration et de documentation ; seul le cours de dessin à vue résiste[126]. 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 directeur... Légalement je fais encore partie de ce conseil n'ayant jamais été avisé de mon exclusion[127].)

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...

dis-je] *mes cours de documentation et de décoration pour les donner à monsieur* Félix VI même [*R m'en A me*] prévenir

1171 VII documentation ; le VIII *A* documentation ; *seul* le 1172 III ci-devant *un des acolytes* de Maillard ! // *Comme* retour 1173 III ce *n'était* pas III raté <Voir Appendice III, p. 577.> 1176 VI cas. *J'*en 1177 VI Légalement [*I'j'*] [*R en*] fais VI *A* partie *de ce conseil* [*AR pédagogique*], n'ayant 1179 VI n'était *déjà* pas 1181 IV conditions *j'avais l'air d'être avantagé. // Mes cours sont dédoublés, mon* salaire VI l'air [*R avantageuses A de m'avantager*] ! Mon 1183 IV même. Vous voyez *à Montréal un individu* se VI,VII voyez *un individu* se VIII voyez [*R un individu A la possibilité de*] se IV plaindre *de voir son travail diminué de moitié* [*R pour les mêmes payements*] *tout en continuant à toucher les mêmes montants bi-mensuels* ! Mes espoirs ? *mes intérêts* supérieurs ? des VI sort ? Mes 1184 VI dessinateurs [*R un peu plus près des réalités de la forme A réaliser la plénitude des dons en leur pouvoir*], mes 1185 VII dons : des chimères... VIII dons : [*R des chimères... mes espo intérêts sociaux AR notre générosité sociale : une chimère... A2 mes intérêts sociaux supérieurs : Des chimères...*] // Pour VI,VII mes *intérêts* sociaux IV,VI chimères... Pour

126. Ce fait est attesté dans le rapport statistique de l'année scolaire 1946-1947 de l'École du meuble où le nom de Borduas ne figure que pour le cours de dessin à vue (voir Paul-Émile Borduas, *Projections libérantes*, dans *Études françaises*, août 1972, p. 293-294, n. 119).

127. Le conseil pédagogique était formé de Maurice Gagnon (secrétaire), Marcel Parizeau, Jean-Marie Gauvreau et Borduas. Ce dernier y fut nommé par le Secrétaire de la Province le 30 octobre 1937. La dernière réunion du conseil aurait eu lieu le 5 septembre 1939. Pour les dates des réunions, voir *ibid.*, p. 294, n. 120.

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 [34] première rupture avec le mode académique[128]. Des amis qui ont été nécessaires à notre évolution en donnant le support de leur confiante sympathie. Chaleur indispensable de notre 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.

1187 IV continuer dans 1188 IV élèves, *ils* n'étaient VI élèves, [*R ils A ces contacts*] n'étaient IV,VI étaient *déjà* pas 1189 VI nombreux. On IV divisait *en* deux et VI *A* deux *en dédoublant mes cours*, et 1190 IV et *l'autre* part IV dont *les méthodes d'*enseignement IV enseignement [*AR étaient A2 sont*] *prouvées* désastreux *pour tout* [*R artiste*] *travail de création. Méthodes d'enseignement que nous combattions depuis 42* ! J'acceptai 1191 VI désastreux pour tout [*R travail de création AR futur créateur A2R être A2 autre qu'un cabochon*]. [*A Un professeur*] dont 1192 IV acceptai le VI *A* acceptai *quand même* le VI défi. *Peut-être* [*R même dans ces conditions A malgré tout*], y 1193 IV peut-être *que même dans ces conditions il* y IV y *avait* quelque VI *A* aurait-il *encore* quelque IV faire. À 1194 III *R* l'extérieur, *le groupe avait participé indi plusieurs membres du groupe automatiste, avaient été aimablement invités à collaborer au premier Cahier des arts graphiques. // Des amis étrangers nous chicanèrent sur notre manque d'exigences, comme si nous* [*R avions*] *eussions endossé le contenu de ce fameux Cahier. (bien représentatif de notre activité québécoise, de la pire bondieuserie aux Automatistes* ! *//* Lorsqu'il <Les lignes 1194-1243 (*de l'École* [...] *public.*) n'apparaissent pas en III.> IV l'extérieur, [*R pour moi*], s'affrontent [*A pour moi*] deux réalités [*A sociales*] distinctes 1195 IV distinctes. D'un 1196 IV *l'*de *ma* première 1197 IV académique, amis 1198 IV été *indispensables à notre développement*, en *apportant* le VI été [*R indispensables A nécessaires*] à VI,VII en *apportant* le VIII en [*R apportant A donnant*] le IV support *sympathique nécessaire à toute activité sociale.* Mais 1199 VI,VII sympathie. *Support* indispensable *à toute* activité *sociale.* Mais VIII sympathie. [*R Support A Chaleur*] indispensable [*R à toute A de notre*] activité [*R sociale*]. Mais 1200 IV Mais [*R de ce côté A dont les possibilités révolutionnaires sont limitées*] les VI *A* sont *hélas* ! limitées IV limitées *les* marques VI *AR* limitées. *Chaque génération ne semblant pas pouvoir dépasser le petit pas. //* Les 1201 IV *l'* de *distancement s'additionnent.* Les 1202 IV *R* émoussent *pour la plupart.* De l'autre VI *AR* émoussent *par l'addition des salons.*

128. John Lyman et Maurice Gagnon (voir p. 193 et 414).

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*[129]. 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 irrémédiable. 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 !

Quelques IV émoussent [*A plusieurs A2 personnes A ont déjà dû être abandonnées en route*]. // De <IV comporte en page 37, sous forme de collage, une addition. Nous présentons les variantes de cette addition (lignes 1205-1215) en IV-A.>

1205 IV-A en *l'action, en l'avenir.* L'accord s'est *fait* lentement 1206 IV-A *R* début *sur des valeurs* uniquement 1208 IV-A est bien assise. Certes IV-A dedans, *bien* sûr 1209 IV-A *R* sûr. *Mais* à VI sûr : *à* mes IV-A a un autre VI *A* a *cependant* un 1211 IV-A des *valeurs moins lointaines* et VI des *conceptions* [*R moins lointaines A plus dynamiques*] et VII,VIII des *conceptions* [R VIII *plus*] dynamiques IX,X des *conceptions* dynamiques VII dynamiques et VIII *A* dynamiques *celui-là* et IV-A risque. *Il y a aussi* de 1212 IV-A légèreté... *je n'ai jamais* cru *à un* monde idéal *possible.* Mais 1215 IV-A lui *tous* mes espoirs 1216 VI,VII se *rencontrèrent.* Claude VIII *V* se *rencontrèrent.* Claude VIII *A* se *sont* rencontrées 1217 IV pièce *Bien-Être* ! De 1218 IV De *toute* la 1221 IV se *jouait* sur la *seine* ; [*R l'an*] pour 1222 IV fois *l'angoisse* de irrémédiable <Nous retenons la leçon de IV, VI-X, contre XI qui donne « prochaine immédiate ».> IV irrémédiable. *De* tous 1223 VI *R* main, *de* tous IV tous *ceux-là* qui VI là [*R qui A et qui auparavant*] nous IV qui avaient 1224 IV été *secourables, moins quelques doigts de la main,* refusaient 1225 VI *R* bornes *bien* en-deça IV possibilités. // C'était VI *A* possibilités *présentes. C'était* VI-VIII présentes. *C'était* IX *V* présentes. C'était

129. Voir Chronologie, 20 mai 1947.

Si nous n'eussions été aussi sincères, si de la partie que nous jouions n'eût dépendu qu'un peu plus d'aisance, 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 ta[35]lents 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[130] 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[131], il reçoit le nom d'AUTOMATISTE[132]. Durant cette

---

1226 IV *A* si *de* la 1227 IV *A* jouions *n'*eut IV *A* dépendu *qu'*un IV aisance *ou* de 1228 IV *I'* arrière, *cajolés* et *quémandés* mis IV cajolé *et* quémandé *mis* la pédale douce *et attendu.* Mais 1231 IV et nos 1234 IV sympathie. *Si l'on nous refusait* cette VI Si [*R l'on A nos amis*] nous 1236 IV d'amitié *qui* devenaient VI d'amitié, [*R qui A ils*] devenaient 1237 IV ennemis, *non des amis ! // Il est facile dans la lucidité présente de faire cette genèse : l'action s'est déroulée dans une bien faible lumière. En 1947 quelques membres du groupe automatiste étaient aimablement invités à collaborer au premier Cahier des Arts Graphiques. //* [*R Cette*] *Collaboration* qui 1239 VI-VIII mouvement plus 1241 VI,VII plusieurs *possibilités. Le groupe* prend VIII plusieurs *possibilités.* [*R Le groupe A Il*] prend 1245 VI-VIII cette exposition

---

130. Exposition tenue du 20 au 29 avril 1946 au 1257, rue Amherst (voir la Chronologie). Sur cette exposition, voir aussi la lettre de Borduas à Jean-Paul Riopelle du 21 février 1947 (*T.* 159).

131. Voir la Chronologie, 15 février – 1er mars 1947.

132. Ce terme apparaît dans un article de Tancrède Marsil fils le 28 février 1947 dans *le Quartier latin* (p. 3) sous le titre « Les Automatistes. L'école Borduas ». Il fut inspiré par un tableau de Borduas exposé alors rue Sherbrooke et intitulé « Automatisme 1947 ». Le mot fit fortune et s'imposa, rapporte Claude Gauvreau, contre la volonté du groupe lui-même qui n'aimait pas beaucoup cette appellation ambiguë (voir « Les pionniers – Claude Gauvreau », dans Yves Robillard, éd., *Québec-Underground,* vol. 1, p. 65). Louis Aragon livre, à propos de l'origine du mot « surréaliste », un récit analogue : « Ce sont les journalistes qui

même exposition nous sommes aimablement invités quelques-uns – Fernand Leduc part pour Paris[133], Jean-Paul Riopelle y est rendu[134] – à participer individuellement au premier *Cahier des arts graphiques*[135] : collaboration qui nous valut des chicanes d'amis à l'étranger[136]. 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[137]). 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 prévenons qu'au-

1246 VI quelques-uns – Leduc 1247 VI Paris, Riopelle VI *A* Riopelle *y* est 1249 IV chicanes *de la part de sympathisants* à 1250 IV étranger, *qui nous reprochèrent amèrement* notre 1253 IV fameux *Cahier*, (bien 1254 IV automatisme.) // Lorsqu'il III Lorsqu'il <Voir Appendice III, p. 577.> VI de [*R notre A la*] collaboration 1255 IV deuxième *Cahier en 1947, nous sommes encore invités. Une* réunion VI *R* deuxième *Cahier en [V 1947], il était* une VI *A* deuxième *numéro (N° 3) projeté pour* 1948 1256 IV s'organise il 1257 IV participation *particulière* de IV chacun. L'on *nous* promet VI *A* chacun *de nous.* L'on VI *R* L'on *nous* promet IV promet *que nos envois seront groupés* en 1258 IV nous *exigeons* qu'aucune

ont commencé à nous appeler les *surréalistes*. Ce mot était inspiré d'un terme employé par Apollinaire dans la préface aux *Mamelles de Tirésias* pour désigner l'esprit de création chez l'homme. [...] Pendant près de deux ans, nous avons haussé les épaules et refusé ce nom. Puis, en 1923, alors que nous nous trouvions renforcés de beaucoup de gens que nous considérions comme de petits jeunes parce qu'ils avaient deux ou trois ans de moins que nous, nous avons fondé une revue : *la Révolution surréaliste*. Nous assumions le terme (c'était décidé entre Breton et moi), exactement comme dans les Flandres à une autre époque, les révolutionnaires avaient accepté l'expression 'les gueux', qu'on leur jetait à la figure » (voir *Fernand Séguin rencontre Louis Aragon – le Sel de la semaine*, Montréal, Éd. Ici Radio-Canada/Éd. de l'Homme, 1968, p. 55).

133. Fernand Leduc arriva à Paris le 7 mars 1947.

134. Riopelle avait quitté le Canada pour l'Europe le 9 décembre 1946.

135. Voir p. 286.

136. Borduas fait allusion ici surtout aux reproches de Fernand Leduc (voir p. 286, n. 2). Borduas chercha à dissiper l'équivoque que créait la participation du groupe à cette revue. À son avis, la politique adoptée à cette occasion était la même que celle qui prévalait à l'endroit de tous les canaux officiels de diffusion et le groupe, n'ayant à ce moment d'autre moyen de se faire connaître, était dans la nécessité de ce commerce avec les médias (voir la lettre de Borduas à Fernand Leduc, 22 juillet 1947, dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. 237-238).

137. Voir *supra*, p. 287.

cune 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[138].

À partir de ce moment les ruptures se précipiteront[139].

[36] À la « C.A.S. » la participation des jeunes est bénévole depuis 1946, année de leur puberté. Ils obtiennent au même

---

1259 IV être *accepté de notre part. // Le* travail VI *R* être *accepté dans nos envois* appliqué VI sans [*R nous forcer à retirer A entraîner le retrait de*] notre 1260 VI,VII retrait *de notre collaboration. //* Dans VIII retrait [*R de notre collaboration A du tout*]. // [*R C'est*] [*V dans*] ces conditions [*R que*] le 1261 III commence *des articles sont rendus, tout* [*R à coup*] *marche rondement* jusqu'au IV commence, *les articles sont envoyés aux Arts graphiques et tout* va VI,VII commmence. *Tout* va VIII commence. [*R Tout A Ça*] va 1262 III prévient *qu'un de nous a* [*R un*] *son article* [*R de*] *refusé, partiellement, je crois.* L'auteur IV que [*V l'art S le*] papier 1263 IV quel. // L'auteur *intéressé* refuse III L'auteur *intéressé constate que ce qui ne va pas est essentiel à son écrit et refuse de modifier, en* plus 1264 IV *V* rappelons *nos* conditions IV conditions *de notre acceptation.* En 1265 III plus *nous apprenons que devant les difficultés d'impression* nous IV plus *l'*on IV informe *qu'à* cause 1266 IV serons *dispercés* un VI *V* serons *dispercés* un III dispersés, [*A un peu partout au cours de la revue*]. [*R devant A Dans*] l'impossibilité 1267 IV la [*R cayenne A muscade*] sur 1268 III impossibilité *de s'en tenir aux conditions déterminées nous retirons à regret notre collaboration. //* À la « C.A.S. » IV nos *bons* amis IV de *s'en tenir aux conditions déterminées, nous devons à regret* [*R nous*] *retirer notre collaboration. //* À partir 1271 IV les [*R choses A ruptures*] se 1272 III « C.A.S. » *Les vieux vieillissent, les jeunes aussi, ils ont leurs exigences bien légitimes. Depuis plus de deux ans déjà, tout en contrôlant la majorité des voix nous laissions, nos bons amis, barboter un peu avec l'espoir qu'ils finiraient par se rendre compte ! Pensez-vous ?... // Lors de* la 1273 IV 1946, [*R ils ont atteint leur majorité A année de leur puberté*]. – Ils IV Ils [*R détiennent depuis le même temps A obtiennent au même moment*] la

---

138. Voir *supra*, p. 287.

139. L'éclatement interne de la *C.A.S.*, le retrait de la participation du groupe au 65e Salon du printemps et aux *Ateliers d'arts graphiques* et les ruptures personnelles de Borduas avec John Lyman et Maurice Gagnon, survinrent, à quelques jours d'intervalle, à la mi-février 1948.

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. »[140]. Les jeunes laissent le conseil barboter deux ans[141] 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[142], 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

---

1274 IV *A* assemblée. // <illisible> *cette assemblée* Les IV assemblée. *Les* éléments *divers,* dont 1276 IV montréalaise [*R en*] *font partie.* Le IV,VI Le «*groupe* » serait IV d'une [*R généreuse A entière*] collaboration 1277 IV *V* bénéficier *de* la 1278 IV *R* « C.A.S. » *Tout en contrôlant la majorité des voix et laisse* le VI « C.A.S. » [*R Il*] [*V laisse*] le VI *A* « C.A.S. » *Les jeunes* laissent IV *A* barboter *deux ans,* dans 1279 IV l'espoir *qu'on finira par se rendre compte de* [*R sa AR leur*] *sa vigueur* ! // Pensez-vous. // À 1281 IV exposition, [*R tenue de la société AR* «C.A.S. »] tenue III,IV,VI dans [V III *une*] *local* trop 1283 IV *R* les *meilleures toiles* quelques III,IV ayant *une certaine valeur* sont III perdues. // *Les* jeunes 1284 III jeunes *découragés décident de donner leur démission* en IV cela, *comme* l'année VI cela *comme* l'année VI année [*R dernière A précédente*], sont 1285 IV *R* arrière *dans un tas.* Découragés IV pensent *à* démissionner 1286 III les dissuade *en leur disant que pour démissionnner ainsi, il fallait une raison. Et nous en venons à la conclusion que la société* [*R sera réorganisée au*] devra IV dissuade *en ne croyant pas qu'ils puissent* [*R démissionner d'une*] *agir ainsi dans une société dont ils peuvent contrôler les mouvements. Il est alors décidé* que VI peuvent *contrôler les agissements de la société* : on 1287 VI conditions. *Il est alors décidé* que 1288 VI *R* la *société devra* « C.A.S. » III devra *avoir une activité* assez 1289 III pour *obliger les quelques vieilles barbes de tous âges à s'en retirer. // Un conseil est élu en prévision de cette action.* // Dès <Les lignes 1293-1301 (*Dans* [...] *transparente* !) n'apparaissent pas en III. > IV *R* interdire *aux éléments* de IV fait l'accès *aux* éléments VI l'accès [*R aux A à la société des*] éléments

---

140. L'édition annotée de *Projections libérantes* (dans *Études françaises,* août 1972, p. 298, n. 132) précise que l'un des avantages résidait dans le droit des jeunes de participer aux expositions organisées par la société.

141. Il n'y eut pas d'exposition de la *C.A.S.* en 1947.

142. Local trop exigu pour une société qui comptait, en janvier 1948, 117 membres en règle.

éléments 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[143].

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 désagréable devant le refus du conseil de la terminer autrement : en démissionnant et

---

1290 IV peu [*R vigoureux A reluisants*] qu'elle IV *l'* qu'elle *protégeait*. Un VI *A* protège *malgré elle. Immédiatement avant l'assemblée générale* on IV protège *un conseil est choisi*, [*R et*] élu 1292 IV intégralement *dans ce but.* // Dans 1294 IV courage *moral* de IV quelques *membres.* // Nous VI quelques [*R membres A élus*]. Nous 1295 IV vouloir *rendre service* délicatement à IV artistes, *qui ont notre* [*V entière*] [*R admiration A appui*], mais 1296 IV mais *qui ne peuvent comprendre* l'activité *du groupe*. Nous VII,VIII *I'* Nous *désirons* également IV désirions [*R aussi A également*] rendre 1298 IV sentimentale. // (*Il est* [*R m*] *en* ce 1299 IV de *lucidité*, facile VI,VII de *lucidité*, il VIII de [*R lucidité A calme*], il 1300 IV action, *qui est* rarement 1301 IV transparente !) // Dès [*R les AR aux*] [*R premières minutes A A l'ouverture*] de 1302 III Dès *la première réunion*, le IV assemblée *de ce conseil pour élire les officiers, le* fiasco III fiasco *crève les yeux. Je préviens, l'on croit que je menace, après trois heures de délibérations, j'accepte devant le refus du conseil de démissionner en bloc et de faire d'autres élections, j'accepte enfin la présidence tout en me rendant compte de l'impossible action révolutionnaire avec un tel conseil. Le* lendemain <Les lignes 1303-1318 (*L'on mit* [...] *désiré*) n'apparaissent pas en III.> IV fiasco *est apparu* lamentable. // L'on 1303 IV trois [*R heureux A heures*] de IV de *délibération* (et 1304 IV sept !) *avant d'élire le président, et si* j'acceptai IV acceptai *en* [*R ce moment A fin de compte*] le VI acceptai *en fin de compte* le 1305 IV poste, *c'était* pour IV cette *désagréable* soirée IV soirée, devant soirée désagréable <Nous retenons la leçon de VI-X, contre XI qui donne « soirée lamentable ».> 1306 IV conseil *de démissionner en bloc, et de refaire d'autres* élections VI démissionnant [*R en bloc*] et [*R refaire A commandant*] de

---

143. « Aucune attache sentimentale avec mon passé ne subsiste en dehors du groupe » (lettre de Borduas à Fernand Leduc du 16 février 1948, dans *Vers les îles de lumière*, p. 244). Voir aussi p. 327, n. 4.

commandant de nouvelles élections. Maintenant j'ai la certitude que seule cette manœuvre eût été appropriée. Peut-être eût-elle sauvé la « C.A.S. » de la déconfiture[144]. 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, [37] 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[145]

1307 IV élections. [*R j'ai*] [*V maintenant*] [*A j'ai*] la IV la [*R preuve A certitude*] que 1308 IV que *c'eût été la seule manière d'agir pour sauver la* « C.A.S. » 1309 sauvé <Nous retenons la leçon de VI-X, contre XI qui donne « sauvé, la ».> VI déconfiture ?... Mais IV prévenais *le conseil des réalités du danger, il croyait que je désirais faire du* chantage 1311 IV *R* l'élection *lui* apparaissait IV *A* apparaissait *aussi à quelques-uns* comme 1312 IV *R* comme *étant* dû à *de* la IV cabale. Une heure avant *la grande assemblée* nous *ne savions pas* encore pour qui *nous voterions exactement* ! [*A Il n'a jamais été dans mes goûts de louvoyer, une année durant, de composer.*] // *Le* lendemain 1313 VI voter. Il 1314 VI,VII louvoyer, *de composer,* une VIII *R* louvoyer, *de composer,* une 1316 VI l'action [*R énergique A révolutionnaire*] qui 1317 VI *A* impossibilité *où il était* de 1318 VI *AR* où *qu'*il VI trouver [*R un A le*] président VI *A* rassurant *désiré* ; le 1319 III matin, *j'envoie à Mme Scott, vice-présidente, ma démission et rompt avec* Lyman IV matin, *j'envoyais* [*R ma démission*] *à Mme* Marion VI lettre [*R de reconnaissance A cordiale*] à IV Scott, *une lettre de reconnaissance pour sa magnifique attitude* de

144. Voir, à propos de la dissolution de la *C.A.S.*, les lettres du 13 février (*T.* 249) à Luc Choquette et celle du 16 février 1948 à Fernand Leduc (*Vers les îles de lumière*, p. 244).

145. Lettre du 13 février 1948 dont une copie manuscrite a été conservée par Borduas (*T.* 249). Noter l'erreur de Borduas sur le prénom.

Marian Scott (née à Montréal, le 26 juin 1906) fit ses études artistiques à la *Art Association of Montreal* de 1917 à 1920, à l'École des beaux-arts de Montréal de 1923 à 1925, puis à la *Slade School* de Londres en 1926. Professeur à l'école St. George à Montréal et au Musée des beaux-arts de cette même ville. Membre de la *C.A.S.*, elle fit partie du jury, en compagnie de Borduas, de l'exposition du printemps de 1946 à la *Art Association* et fut membre du comité pour les préparatifs du festival de Prague en 1947. Elle avait tenu, à l'époque de la rédaction de *Projections libérantes*, deux expositions solos : la première, en 1941, à la *Grace Horne Galleries* de Boston et la seconde en 1948, à l'Université Queen's, de Kingston. Parmi ses écrits, signalons « Science as an inspiration to art », *Canadian Art*, vol. 1, nº 1, octobre-novembre 1943, p. 19, 36-37.

pour sa compréhensive attitude de la veille et lui demandais de bien vouloir, à titre de vice-présidente, faire part de ma démission à l'assemblée. Par le même courrier je rompais avec Lyman[146] ; je rompais avec Gagnon dont la conduite avait été d'une inqualifiable inconséquence[147].

Entre temps Mousseau est revenu de Prague[148], Riopelle est revenu de Paris[149]. – 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[150]. Leduc multiplie les rencontres : surréalistes communistes non orthodoxes[151], le

1320 VI sa [*R magnifique A compréhensive*] attitude IV *V*la *veillée* et IV demandais, *comme* vice-présidente *de bien vouloir* faire part de ma démission à *la société*. Par 1323 III Lyman, avec Gagnon, *Maurice*, dont IV Lyman ; avec VI-VIII rompais *aussi* avec III conduite *de la veille* avait 1325 III Entre temps Riopelle IV Mousseau *était* revenu III Riopelle *revient* de IV Riopelle de VI *A* Riopelle *est revenu* de 1326 III Paris, des succès IV Paris *où il* eut IV,VI succès *faciles* auprès 1327 III surréalistes lui III entrevoir *un brillant* avenir IV entrevoir [*R un brillant A l'*] avenir III avenir [*R s'y il retourne là-bas ou s'y il se distingue ici*]. Leduc Fernand [*A resté en France*] n'arrive IV côté. *Leduc* (*Fernand*) est VI-VIII côté. Fernand 1328 VI Riopelle, [*R Leduc A il*] n'arrive 1329 III,IV n'arrive à s'entendre avec Breton III Breton, *pas plus incorruptible que les autres, écrit-il dans une lettre* ; *il* multiplie IV Breton ; – *pas plus incorruptible que les autres – écrit-il dans une lettre. Il* multiplie 1330 III rencontres, *Surréalistes*, communistes IV rencontres, *Surréalistes de gauche* non VI,VII surréalistes *de gauche* non VIII surréalistes [*R de gauche A communistes*] non III communistes ; *Pichette et son groupe etc. etc.* [*R Cher F Ses lettres sont pleines de sa* générosité IV orthodoxes, Pichette *et son groupe, sa* générosité

146. Lettre à Lyman du 13 février 1948 (T. 249).

147. Lettre du 13 février 1948, dont Borduas a conservé une copie manuscrite (*T.* 249). Cette expression apparaît dans *la Transformation continuelle*, p. 284.

148. Mousseau, qui avait quitté Montréal pour Prague le 28 juin 1947 à titre de représentant de la jeune peinture canadienne au Festival mondial de la jeunesse, était de retour à Montréal depuis la fin novembre 1947. Voir « Group of 52 departs for youth rally », *The Standard*, 28 juin 1947, p. 5 et Madeleine Gariépy, « Mousseau et Riopelle », *Notre Temps*, 6 décembre 1947, p. 1.

149. Riopelle était de retour à Montréal à l'automne de 1947 (via New York) après un séjour d'un an à Paris.

150. Voir p. 354. Au mois de novembre, Fernand Leduc renoua avec Breton et participa aux réunions préparatoires du magazine *Néon* avant de rompre définitivement, en janvier 1948, avec toute forme de surréalisme.

151. Allusion au groupe des surréalistes-révolutionnaires ; André Beaudet a expliqué le sens de ces rencontres de Fernand Leduc : « Breton lui ayant fait savoir par l'intermédiaire de Riopelle qu'il ne voulait plus le voir aux réunions du groupe surréaliste, Leduc est sollicité de participer aux réunions d'un

jeune poète Pichette et ses amis[152], etc. Sa générosité exigeante lui interdit partout l'accord qu'il désire.

Au sein du groupe un puissant besoin d'action, une grande inquiétude[153] ; faire le point s'impose. Il faut détruire des malentendus, ordonner dans l'unité des éléments contradictoires.

Dans la cité de grands amis rares[154] : 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.

1331 VI-VIII amis. Sa III exigeante, *difficile. À l'intérieur* du groupe 1332 IV l'accord. // *À Montréal* un VI-VIII qu'il *recherche.* // Au 1333 III groupe *à Montréal,* un *pressant* besoin III d'action. *Les exemples tous frais de l'activité parisienne* [*R que Riopelle relate*] *les mettent en veine.* // Dans 1334 IV inquiétude, *il faut* faire IV point, [*R reviser nos notions A détruire des malentendus*], des IV malentendus <Voir Appendice III, p. 577.> 1336 III la *ville* de III de <Voir Appendice III, p. 578.> 1338 IV pureté-intégrité. // Je 1341 IV sociales *et vivent de la poésie éternelle dont ces formes se sont vidées.* // *Ces* amis, comme nous, sont noyés VI sociales *et vivent de la poésie dont elles* // *Comme nous, ces* amis sont noyés <Les lignes 1342-1357 (*Cependant* [...] *ardeur.*) n'apparaissent pas en IV ; VI pour sa part comporte aux lignes 1342-1356 deux additions manuscrites, soit les pages « 41 bis nº 1 » et « 41 bis nº 2 ». Nous en présentons les variantes en VI-A et VI-B.> VI-A *R* sociales. // *Cependant ne peuvent* [*R lier*] *attribuer à ces vices sociaux* [*V' les*] *des raisons* // Cependant

---

groupe de 'surréalistes-révolutionnaires', liés au Parti communiste français, et qui projettent de rédiger un manifeste contre Breton et ceux qui lui sont demeurés fidèles, intitulé *Pour déséquivoquer l'action des surréalistes en France* » (Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière,* p. 234). Voir aussi la lettre de Leduc aux surréalistes-révolutionnaires datée du 17 juin 1947 (*ibid.,* p. 54-57).

152. Dans sa lettre du 24 décembre 1947, Leduc annonça à Borduas la formation d'un groupe de jeunes ayant à sa tête Henri Pichette, auteur des *Épiphanies,* une pièce-choc présentée depuis le 3 décembre 1947 au Théâtre des Noctambules.

153. Ce « désespoir momentané », comme le nomme ailleurs Borduas, fut engendré par l'état de stagnation dans lequel se trouvait la collectivité et par le climat de mésentente qui prévalait entre les différents mouvements d'avant-garde à Montréal. Voir la lettre de Borduas à Leduc du 6 janvier 1948 (*T.* 141).

154. Borduas désigne ici Guy Viau et Robert Élie. C'est le sauvetage de sa vision personnelle du christianisme qu'avait invoquée Robert Élie pour refuser en février 1948 de signer *Refus global* : « Je crois que je dois continuer, et plus fermement qu'auparavant, à défendre sur des plans qui ne vous intéressent plus, beaucoup de choses qui vous intéressent vitalement et d'autres qui touchent à ce que j'appelle l'essence du christianisme, qui vous paraissent irrémédiablement compromises » (*T.* 124).

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 quelque aspect que nous l'imaginions. La foi créera une poésie d'essence religieuse (com[38]muniante), si elle est dynamique, une poésie d'essence personnaliste, sentimentale (isolante), si elle est au déclin.

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[155] (foi et amour en nos semblables), peut justifier nos espoirs et notre ardeur.

1342 VI-A *A* Cependant *ces amis* ne VI-A lier *à ces vices sociaux les vices religieux qui pour nous en sont* la cause. VI-B lier [*R à ces A aux*] vices VI-B lier *aux vices sociaux les raisons* [*R les déficiences religieuses morales dogmatiques*] *de foi qui pour nous en sont devenues* la cause VII,VIII lier *aux vices sociaux les raisons,* qui 1343 VII,VIII en *sont devenues* la cause. // Pour VII,VIII eux, la 1344 VI-A la *poésie* peut VI-B la *vérité révélée par la poésie* peut VI-A peut [*R subsister aux A subsister après la ruine des*] formes VI-B subsister [*R après A à*] la VI-A,VI-B,VII,VI a engendrées 1345 VI-A,VI-B engendrées // Le VI-A *A* humain, *sujet aux vicissitudes humaines* ; la 1346 VI-A la *poésie* est VI-B *R* la *vérité est divine, éternelle* foi VI-B foi *dans une forme donnée* est divine éternelle. // Pour 1347 VI-A la *poésie* est VI-A,VI-B humaine, Dieu VI-A pouvant [*R exister V que SR sous A se justifier sous*] quelque 1348 VI-A,VI-B,VII,VI sous *quelque forme* que VI-A La *poésie* [*R aura A créera*] une [*R forme sociale*] d'essence VI-B La *poésie créera une foi* d'essence 1349 VI-A,VI-B,VII,VI d'essence «*religieuse* », si 1350 VI-A,VI-B,VII,VI dynamique ; *elle mourra dans une forme individuelle,* si 1351 VI-A déclin. *Mais poésie et forme sont pour nous inséparablement unies. Et seule* une VI-B déclin. // *Mais foi, poésie et forme sont pour nous inséparablement unies et* [*R immobilisables à aucun*] *infixables. Leur vie n'étant* [*I' manifestable*] *manifeste que dans le mouvement.* //Seule VII,VIII déclin. // *Mais foi, poésie et forme sont pour nous, inséparablement unies et inconcevables fixes en aucunes parties. Leur vie n'est manifeste que dans le mouvement.* // Seule 1352 VI-A une [*R poésie A foi*], englobant 1353 VI-A *R* part *la* jusqu'au souvenir *d'une part* des 1355 VI-A part, *pour* réordonner 1356 VI-A *A* religieuse («*foi et amour en la société* »), peut VII religieuse (« foi et amour en *la société* ») peut IX religieuse (« foi et amour en nos semblables ») peut VI-A *R* religieuse *ne* peut VIII en [*R la société A nos semblables et pour la société* »)] peut 1357 VI-A notre [*R foi A ardeur*]. // *Mais* [*R comme*] *en tant qu'individus, ces* amis // sont *comme nous* noyés

---

155. Allusion au mythe « d'un nouvel espoir collectif » et au thème de l'anarchie développés par Borduas dans *Refus global* et *la Transformation continuelle.*

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 !

VII ardeur. // *Mais en tant qu'individus, ces* amis sont *comme nous* noyés VIII *R* ardeur. // *Mais en tant qu'individus,* ces

1358 VI-VIII amis sont VIII *R* amis, *sont* comme VIII *A* nous, *sont* noyés 1359 IV générosité *leur* commande l'action. *Ils tenteront passionnément de sauver des valeurs individuelles* ; [*V les*] *des individus* méritant VI commande *l'action. Ils tenteront passionnément* le VII commande *l'action. Ils tenteront* le VIII *R* commande *l'action. Ils tenteront* le 1361 IV yeux *d'être sauvés qui qu'ils soient.* Ils VI,VII attention. *Ces amis* ont VIII attention. [*R Ces amis A Ils*] ont IV ont mon *entière sympathie, ma profonde* admiration et *toute ma reconnaissance.* // D'autres VI,VII ont *mon entière sympathie,* toute VIII *R* ont *mon entière sympathie,* toute VI,VII admiration. // D'autres VIII *A* admiration, *et ma sympathie.* // D'autres 1365 IV esprit. *Cependant* ils VI esprit. [*R Cependant A En même temps*] ils IV prodiguent *sans compter,* leurs soins à *des malades retranchés* de 1367 IV et *voient* au VI et [*R voient A vaquent*] au VIII *R* au *besoin* bien-être 1368 IV *R* cœur. *Ils ont atteint* La 1369 IV désastres. *Leur* sagesse VI désastres. Cette IV peur ! *Je la «condamne» violemment.* // *Un grand nombre ont une* attitude VI,VII peur... // *Un grand nombre ont une* attitude VIII peur... // [*R Un grand nombre ont une A Nombreux ceux à l'*] attitude 1371 IV du *Diable.* // Ils IV,VI,VII nécessités *individuelles* à VIII nécessités [*R individuelles A humaines*] à 1372 IV sauvegarder. *Et éprouvent* certaines IV certaines [*R tentations sociales A nécessités mondaines ou économiques*] [*V à la S auxquelles*] il VI certaines *nécessités* mondaines VII,VIII certaines [*R nécessités A commodités*] mondaines 1373 IV faut *succomber pour conserver* une 1375 IV gloire <Voir Appendice III, p. 578.>

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

La foule[156] se débat magnifiquement dans l'obscurité ; pour elle tout est première nécessité. Sa vigueur collective est intacte. Ses agissements sont détestables parce que les 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[157].

L'humain n'appartient qu'à l'homme. Chaque indivi[39]du 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.



1376 VI *A* Tous *du plus sain au moins sain,* désirent VI désirent *conserver* les VII,VIII désirent [*R conserver A maintenir*] les VI valeurs *chrétiennes* définies 1377 VI définir. *L'aleurs* [*R infiniment liées aux formes sociales qu'elles ont engendrées ; formes vidées du contenu poétique-émotif du passé. AR Formes sociales mortes sans espoir de résurrection*] *pour nous, sans espoir, encore une fois. //* La VII,VIII *R* christianisme. *// La forme de ces valeurs est pour moi sans espoir, encore une fois, et quelques valeurs apparaissent comme absolument fausses. //* La VII *A* christianisme. *// Lumière éteinte pour le monde. //* La VIII *A* christianisme. *// Lumière éteinte pour nous. //* La 1380 VI *l'*nécessité. *La* vigueur VI *R* collective *de la foule* est 1381 VI-VIII agissements *sociaux* sont VI *R* détestables. *Ces cadres sont détestables parce qu'ils s'appuient sur des valeurs spirituelles sans mystère. Certes l'information* [*AR Détachées de la vie*] [*A Je crois avoir suffisamment exprimé pourquoi*]. Toutes 1384 VI ardente <Voir Appendice III, p. 578.> 1389 VI-A nombreuses, *Collectives. //* L'humain 1391 VI-A responsable de demain. C'est 1392 VII misères de VIII *A* misères *matérielles, psychiques* ; de 1394 VI-A,VII à *ce* devoir VIII à [*R ce A cet unique*] devoir

156. Voir p. 283 et 337.

157. Voir p. 263, n. 10 et 340, n. 59.

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[158] » dira le document final ! « vous salirez ce que la majorité respecte[159] » écrira le pro-fasciste politico-critique littéraire !

1396 II ces [*R évocations A projections*] [*AV libératrices AS libérantes*], si I <Début du passage en I qui porte en marge la mention : « conclusion ».> // *Si* je 1397 I enseignement *de l'art. À la source du mal j'y découvre une raison morale. // La question se pose de savoir s'il n'en serait pas ainsi à tous les stades de notre enseignement ? // Quelle est cette déficience morale ? // Toujours la même sous une multitude de formes. // Nous péchons (je ne crois pas au péché) contre le premier, l'unique commandement (qui renferme toutes les lois) l'amour.* [*R Tout*] *Notre* enseignement 1398 II j'y [*R découvre A vois*] une II vois *une raison morale.* Notre VI vois [*R une raison A la même déficience*] morale [*A qui entache tout le comportement social*]. Notre 1400 I enseignement *de l'art* est *un enseignement* intéressé I intéressé *bon tout au plus à faire* des II intéressé ; *intéressé* à VI intéressé. *Intéressé* à 1401 I esclaves. *Et l'on s'ingénie par mille moyens à rendre cet esclave efficace comme un robot.* Et <Les lignes 1402-1412 (*Nous* [...] *littéraire* !) n'apparaissent pas en I.> II esclaves *de plus* pour II *R* économiques *et des* intéressé VII,VIII économiques *et autres* ; intéressé 1402 II,VII à *les* rendre II,VI rendre *mécaniquement* efficaces 1403 II but-*là. // Mais* nous VI but. *Mais* nous 1404 II présentement personne 1405 II *AR* individuels *orientés vers des valeurs sociales* [*A2R neuves*] qui II *V* qui *seules nous* permettent 1406 II prêchez *l'amour, le désintéressement, la générosité* vous 1407 II serez *jugé* dangereux, *vous serez destitué* pour 1410 II Québec, *dira* le 1411 II majorité *vénère » dira l'autre. //* Et VI majorité *vénère » dira le critique* littéraire

---

158. Allusion à la lettre de Gustave Poisson du 21 octobre. Cette lettre a été publiée intégralement dans *Études françaises*, vol. 8, nº 3, août 1972, p. 239.

159. Roger Duhamel serait l'auteur d'une note dénonçant en ces termes l'enseignement de Borduas : « Ce qui est inacceptable, c'est qu'un monsieur qui professe un enseignement dans une grande École de notre province se livre à une activité douteuse et s'emploie à dénoncer et à salir, dans ses récits, ce que respecte la grande majorité de ses compatriotes. Les propos échevelés et inju-

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[160] vous crieront à la face leur dégoût, [40] leur haine mortelle. Des centaines d'hommes revendiqueront leur

---

1413 II sans *inquiétude*, sans I couvert *comme l'on se croit* par II couvert, *comme l'on* [*R se croit AR est*] par VI couvert [*R sous A par*] la 1414 I Divine ! *Et sous la bienveillante* protection II Divine, *et* la haute II *A* et *très* efficace I clergé. // *Si vous prêchez l'amour, si vous prêchez la générosité, le désintéressement vous serez un impie, pour lequel aucun châtiment ne sera assez rigoureux. Vous salirez ce que la majorité vénère !... Sans blague ni exagération, je vous assure, c'est comme ça ! Tant pis, maintenant on ne peut plus me faire beaucoup de mal.* // <Fin du passage en I portant la mention « conclusion ».> II clergé. *Qui* lui VI *A* clergé *Le clergé* qui 1415 II pensant, jugeant, agissant 1416 II susceptible de crier. Des II *A* esclaves ! *Des esclaves* à VI esclaves !... Des 1417 II *R* qui *on* il 1418 II supérieur, *voilà ce qu'il nous faut* par *l'interdiction* de II *A* par *défense mortelle et éternelle* de 1419 II êtres *non évolués* crevant 1420 II *R* juger *que sur* des 1421 VI Voilà ce II faut [*R conserver A ce qu'il nous faut*] à 1423 II révolution. // Même 1424 II dans [*R des A certains*] *milieux d'avant-garde* [*A s.v.p.*] le VI *l'*avant-garde *S.V.P.*, le VII,VIII *A* le *seul* sens IX,X le *seul* sens 1425 II pitié. *Mais messieurs* vous VI-VIII pitié. // *Mais, messieurs,* vous 1428 II *R* dégoût, *et* leur

---

rieux de son manifeste, qui suinte un anticléricalisme depuis longtemps dépassé, ne sont pas de nature à donner confiance à ceux qui sont assujettis à son enseignement » (« Brièveté », *Montréal-Matin*, 20 septembre 1948, p. 4).

160. Rappelons que *Je vous dois des explications (2)* se terminait en 1942 par un constat semblable : « Que s'est-il passé pour que la vie de l'esprit dût, pour continuer l'évolution normale, dans l'ordre, la rigueur, la pureté, abandonner les organismes créés soi-disant pour la fortifier et se réfugier en marge de la société ? » (Voir p. 600.)

droit intégral à la vie. Des centaines d'hommes revendiqueront leurs droits au travail-passion et vomiront votre travail-corvée 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 a été réalisé tout ça ? Avec un restant d'horaire, un restant de budget et du meilleur de ce qu'un homme pouvait donner.

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

Saint-Hilaire, février 1949.

1430 II vie. // *Des centaines d'hommes referont une société où il sera possible de circuler sans honte, et de penser haut et net.* // Des VI-VIII vie. // Des 1431 II,VI-X votre *odieux* travail-corvée 1432 II stérile. Vous <Les lignes 1432-1434 apparaissent en III aux lignes 1430-1432.> VI-VIII stérile. // Des 1435 II Vous *voulez* [*R un exemple A savoir comment cela se fera* ?], *il* a VI,VII Vous *voulez savoir* comment VIII Vous [*R voulez savoir A vous demandez*] comment 1436 II *A* heures *de cours* par 1437 II complètement *toute* l'École 1438 II *R* appareil ! // *Vous voulez D'autres* précisions ? Sur *24* artistes admis à la *C.A.S.* de 42 à 48, [*R vingt A dix-neuf*] sont 1441 II *R* où *l'étude il m'était interdit* l'étude II secondaire ! // *Leurs expositions et forums couvrent la ville* ! *depuis ce temps* // Leurs 1442 II Paris ! // Avec quoi, *ça* été réalisé tout 1444 II *R* et *beaucoup d'amour et d'honnêteté* // Vous II *A* et *du meilleur de* [*R mes*] *ce qu'un homme pouvait donner.* // Vous

Page laissée blanche

CINQUIÈME PARTIE

Nous présentons ici, dans l'ordre chronologique de leur parution ou de leur écriture, une série de textes postérieurs à *Projections libérantes*. Ils s'échelonnent de 1949 à 1958. Certains sont rédigés en réponse à des questionnaires et prennent le plus souvent la forme d'un bref article. D'autres sont écrits sous forme de lettres ; ils débutent généralement par l'évocation de problèmes personnels et sur un ton intime, mais décollent très vite de l'actualité immédiate et s'achèvent sur des considérations plus universelles.

Les Expositions itinérantes

Le premier texte que Borduas écrivit après *Projections libérantes* prend la forme d'une lettre en réponse à une question de Donald W. Buchanan, codirecteur de la revue *Canadian Art*, en date du 19 juillet 1949. On y réfère souvent sous le titre *À quoi servent les expositions itinérantes ?* qu'on ne retrouve ni dans l'original ni dans la traduction anonyme publiée dans *Canadian Art* avec les réponses de Paraskeva Clark, A. F. Key, Norah McCullough, Jack L. Shadbolt et Alex S. Mowat (regroupées sous le titre « Travelling Exhibitions – Is the Public's Gain the Artist's Loss ? »). Dans l'article de *Canadian Art*, la section concernant Borduas est coiffée d'un sous-titre apparemment décidé par l'éditeur et accepté par Borduas, *Travelling Exhibitions Display a*

Confusion of Purpose ; nous l'avons retenu comme titre dans une version abrégée : *les Expositions itinérantes.*

Buchanan avait demandé à Borduas et à d'autres artistes de formuler par écrit leur réaction à un article du critique David Mawr du *Daily Star* de Windsor, en Ontario. Mawr avait publié le 25 juin 1949 une interview où l'artiste Paraskeva Clark tenait des propos sévères sur l'exploitation des artistes qui participaient aux grandes expositions itinérantes.

Il est surprenant de voir comment ce texte est calme comparé aux écrits qui le précèdent. Borduas y manifeste un sens de la mise en scène et y pratique une « distanciation » que n'aurait pas répudiée Bertolt Brecht. Se plaçant à un niveau strictement didactique, l'artiste suggère des modalités d'exposition qui se fondent sur une expérience remontant aux premières années de la Société d'art contemporain. Des heurts qui ont eu lieu entre « académiques » et « modernes » à l'occasion, notamment, de nombreuses expositions à double jury, il tire des leçons convaincantes débordant largement les considérations épicières qui ressortent de l'entrevue de Clark.

Communication intime à mes chers amis

Ce qu'on appelle généralement *Communication intime à mes chers amis* est un regroupement de trois fragments d'un même texte, écrits entre le 1er et le 9 avril 1950 et communiqués ensemble aux destinataires. Ici, comme pour d'autres écrits de la même période, le texte est adressé, avec en-tête, date et nom des destinataires, à la façon d'une lettre qui comporterait à la fois un titre au début et une signature à la fin. Malgré l'ambiguïté des indices, nous avons choisi de ranger ces textes non parmi les lettres, mais, comme c'est devenu la coutume, parmi les essais.

Dans le titre du premier fragment, le mot « amis » marque l'effort de Borduas pour se situer non plus au niveau du maître

mais à celui de collègue. Une tentative d'établir des rapports nouveaux. Cette préoccupation, toutefois, n'apparaît que dans les premières lignes du texte qui plonge vite dans le débat sur art et engagement. La pensée de Borduas n'a pas varié : « S'autoriser de cette certitude, que l'art est doué d'un pouvoir transformant, pour faire de l'action politique serait une erreur ». La finale de cette première communication reprend d'ailleurs explicitement les formules et le ton du « manifeste surrationnel » :

> La guerre doit se poursuivre sur le plan le plus haut, en plein mystère objectif, au centre brûlant de ce foyer ; dans l'amour le plus puissant dont nous disposions, dans la certitude de la victoire éternellement renouvelable et retardée de l'homme en marche sur l'homme qui s'arrête, de l'homme ouvert sur celui qui se ferme, du plus aimant, du plus lumineux.

Le deuxième fragment a comme incipit les mots « En guise d'introduction écrite en post-scriptum ». En deux pages il revient sur la question maître/disciple puis sur le débat du texte précédent. Il est étonnant de voir quels efforts Borduas a apportés à la rédaction de ces textes qui n'ont tout au plus que deux pages chacun ; on s'attendrait à un écrit beaucoup plus élaboré quand on lit ces mots : « Dimanche, j'ai promis d'envoyer aux amis le texte tapé dans le désarroi de la matinée, repris dans la sérénité le lendemain et poursuivi toute la semaine. »

Le contenu du deuxième fragment oscille entre deux pôles : la « communion profonde d'un seul être avec le reste de l'univers » ou « relation fatalement neuve avec le cosmos » exprimée par l'art, d'un côté, et l'« intérêt immédiat » ou « opportunité » qui entache cette communion, cette relation, de l'autre côté. C'est la dyade de l'un et du multiple ou, plus exactement, de l'égocentrisme et de l'altérité. Ce fragment, il va de soi, ne vise pas seulement les rapports entre Borduas et les Automatistes, il vise surtout les rapports entre les Automatistes et la collectivité qui les entoure. Le sens de « Jusqu'où peuvent aller les transferts » ne doit donc pas être réduit aux seules relations maître/disciple, mais au sens beaucoup plus large des rapports parenté / mouvement de masse qui sont évoqués dans le texte. Par ailleurs, une formule accentue le rapport de *Refus global* à l'activité créatrice centrée sur l'objet : « que l'action porte non sur la destruction d'un objet, quel qu'il fût, mais sur la destruc-

tion d'un état exécrable et nuisible et prouve un état supérieur de liberté déjà rejoint ».

Le deuxième fragment n'est pas daté. Le troisième, lui, est daté du 9 avril et commence par les mots « Ce n'est pas encore tout à fait ça ! » Cette fois le conflit personnel qui cherche à se situer au niveau des grands principes est analysé directement : on accuse Borduas d'être « un peu paternel ». L'auteur quitte alors l'infiniment grand pour parler de la relation père/fils et de l'élimination des rivaux : « La fraternité c'est la chicane en vue de devenir père. » Et Borduas de rappeler explicitement ce que plusieurs des textes de cette période laissent entrevoir : « Mon influence fut toujours nulle sur les amis de mon âge ; j'ai dû rompre avec la plupart ; je n'ai pu conserver mon affection qu'aux plus jeunes et aux plus vieux. »

La notion de rupture, qui fait l'objet d'une définition dans « Ce n'est pas encore tout à fait ça ! », prend donc une dimension intime. Les ruptures de Borduas ne sont pas que culturelles ; on ne saurait perdre de vue, dans *Refus global*, la dimension psychologique, pour ne pas dire inconsciente, du verbe « rompre » qui revient si souvent.

Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc *suivies de* Après tant de siècles de silence

Le morcellement actuel de nos cours d'art en unités de trente et de quarante-cinq heures et le rapport professeur/étudiant ne donnent aujourd'hui qu'une vague idée du rapport maître/disciple qu'ont pu vivre Ozias Leduc et Borduas, ou Borduas et les Automatistes. Plusieurs des textes de la période qui suit *Projections libérantes* s'articulent sur ce rapport en continuel rétablissement. Le premier de ces rétablissements se joue autour de la personnalité d'Ozias Leduc. C'est à Borduas que nous devons de savoir vraiment qui il fut et qui il est.

On ne connaît à Ozias Leduc d'autres études[1] que son séjour d'apprentissage auprès de Luigi Cappello et de J.-Adolphe Rho[2]. Les liens tissés par ce genre d'apprentissage accusent parfois des traits nettement œdipiens. N'est-ce pas l'idée qui vient quand on observe que Cappello épouse la cousine de Leduc et que ce dernier, plus tard, épouse à son tour la femme de Cappello ? On comprend ainsi les terribles secousses qui ébranlèrent parfois ateliers et écoles d'art : c'est la place du père prise par le fils qui symbolise le mieux le geste de Leduc aussi bien que les coups « mortels » reçus par Charles Maillard de la part des meilleurs finissants de son école, dont Borduas[3].

Le rapport entre Borduas et Leduc est beaucoup plus subtil. C'est Ozias Leduc, nous l'avons vu, qui oriente Borduas vers le nouveau diplôme officiel d'enseignement des arts (supervisé par Maillard) et qui l'incite à rester inscrit malgré certains conflits. C'est encore lui qui l'aide à trouver ses premiers emplois, l'oriente vers Maurice Denis, le prend en compagnonnage à son retour d'Europe[4].

Lors de ce retour d'Europe, précisément, Borduas n'est plus tout à fait le même. La découverte de l'art moderne à Paris, l'emballement pour l'automatisme entre 1941 et 1942, mettent des distances entre le « père » et le « fils », ce dernier n'ayant nullement l'intention de se laisser enfermer dans ce qu'il considère comme le même rêve que celui de Guy Delahaye et d'Hector de Saint-Denys Garneau : rêve de la cage d'or, de la cage d'os[5]. Delahaye et Garneau annonçaient des explosions magnifiques mais leur œuvre témoigne plutôt d'une terrible implosion, comme celle d'Ozias Leduc. Borduas, lui, sera vraiment du type explosif.

Nous publions deux textes de Borduas sur Leduc, à savoir *Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc* pu-

1. Selon Laurier Lacroix (*Canadian Encyclopedia*, 1985, vol. 2, p. 993), Leduc aurait été encouragé au dessin par un instituteur de Saint-Hilaire puis se serait attaché à un atelier d'art sacré de Montréal, vers 1883.

2. Peintres italiens dont il a été question plus haut (voir p. 57, n. 16).

3. *Ibid.*

4. Alors qu'il assiste Leduc dans la décoration de l'église des Saints-Anges à Lachine (26 septembre 1930).

5. La « cage d'os » est une image tirée d'un poème de Saint-Denys Garneau, « Cage d'oiseau » (*Œuvres*, p. 33-34).

blié dans *Canadian Art* à l'été de 1953 (vol. 10, n° 4) et *Après tant de siècles de silence*, daté du 18 juillet 1954 et publié dans *Arts et pensée* en juillet-août de la même année (vol. 3, n° 18). Ce dernier texte est en forme de lettre à Gilles Corbeil ; il a paru sans titre, sous la manchette « Paul-Émile Borduas nous écrit au sujet de Ozias Leduc » ; nous avons préféré donner à cet article un titre puisé dans le texte.

Ce sont les deux seuls textes sur Leduc que nous éditons. Il en existe trois, tous publiés par Françoise Legris dans le collectif *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*[6]. Le premier, dont nous reportons l'édition au tome II des *Écrits*, est un texte privé : il fait partie d'une lettre du 22 février 1948 à Robert Élie, où il est question, en plus de Leduc, de Lyman, de Breton et d'Élie lui-même. Cette lettre personnelle déborde le propos de Leduc, mais il importe d'en citer un extrait qui met au jour un désaccord que les articles publiés ici ne laissent guère soupçonner :

> Leduc cas typique de notre isolement historique passé. Naufragé de la Renaissance italienne, qui saute trois siècles de rationalisme pour venir sombrer dans la sentimentalité, résultante de la régression opérée entretemps de la morale en valeurs strictement individuelles. Leduc, dernier degré de l'illusion[7]. Leduc sent bien ce qui est sain, courageux et héroïque mais préfère au prix de son « salut » et de celui de ses amis, sa douce quiétude, ses aimables inquiétudes, la fine joie de détruire ses passions, ses ardeurs, ses enthousiasmes, dans la griserie d'atteindre ainsi à la perfection, à la générosité, à la mansuétude, à l'indulgence, à la bonté, à la vérité.
>
> J'ai la certitude morale que Leduc est un être empoisonné. Le charme de sa peinture (nature-morte) est d'atteindre à force d'illusion au sentiment du néant. Seule sa couleur conserve une dyne de poids. La forme, si pleine qu'elle semble, est intouchable, irréelle comme le refus[8], comme la mort.
>
> Sa maison est une caverne d'apostats et de larves flattant sa diabolique vanité. Il n'ose y toucher[9] de crainte de voir s'évanouir son univers.

---

6. *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, p. 136-138.

7. Rature : « et c'est le suicide ».

8. Rature : « le suicide, intouchable comme ».

9. Rature : « il n'ose toucher à ça » ; autre rature : « il n'ose toucher à la dernière illusion. »

Leduc est la tentation du refus de vivre dans le mirage souriant de toutes les fausses vertus. Leduc réalise par sa peur unique l'accord avec la société. Accouplement dans un tombeau.

Leduc à qui je dois le plus[10]. Sans lui la route opposée n'aurait pas été aussi évidente[11].

La dernière phrase, dont les premiers mots sont biffés, puis reportés, est révélatrice du sens de la rupture. Quelques mots de la première phrase, « cas typique de notre isolement historique passé », rappellent étrangement les premiers mots de *Refus global*, alors rédigé et révèlent l'ampleur du déchirement intime d'un manifeste dont on pourrait croire, à première vue, qu'il est écrit dans les seules perspectives esthétique et sociale, sans référence personnelle.

Dans les deux textes sur Leduc – qui ont été publiés de son vivant –, Borduas revient sur ce premier débordement d'agressivité. Des mots qui avaient été raturés dans la lettre à Élie réapparaissent de façon plus ou moins littérale. Il y sera même fait mention d'admiration. Mais Borduas garde en même temps ses distances par rapport à celui qu'une variante de *Quelques pensées* décrit comme « rasant au canif les foins un peu fous de son beau jardin ». Dans le même texte, une autre variante souligne la difficulté de détacher l'homme de l'œuvre, ce que Borduas, ici, cherche pourtant toujours à faire :

Je me proposais ne parler que peinture et n'ai parlé que du peintre. Quelle difficulté de le séparer de son œuvre. Je baigne dans la connaissance de l'un et de l'autre : sur le plan où je me trouve l'interférence est constante. Et par surcroît nous sommes dans un champ psychique.

À en croire un passage de *Quelques pensées*, Borduas ramène toutes les influences qu'il a subies à celles de deux maîtres, Ozias Leduc et Breton : le goût du travail soigné chez l'un, celui du risque chez l'autre (Borduas ne connaît pourtant Breton que par des textes). On constate qu'il tente de les rapprocher en parlant de « demi-risque », d'« apparente raison » et de « vertige émotif » à propos de l'un, comme pour le mettre à mi-chemin du « risque total de l'automatisme » inspiré par l'autre. On découvre aussi que c'est à l'écriture que le peintre confie ses expres-

10. Phrase d'abord prévue au paragraphe précédent, après « vertus ».

11. Rature : « Sans lui, jamais peut-être je n'aurais jamais sauté dans le noir ».

sions simultanées de distance et de rapprochement. Leduc également avait l'habitude de consigner par écrit ses vertiges, comme en témoignent les nombreux poèmes et les études qu'il a laissés. Sur le rapport de ce dernier aux expériences des Automatistes, il faut lire certaines notes personnelles destinées aux éditeurs de Mithra-Mythe et qui s'intitulent : « D'après le dictionnaire » et « Peinture automatique ». Le ton y est amer ; peut-être avait-il senti la part qui le concernait dans les refus de Borduas :

> Peinture automatique – Peinture faite par quelqu'un d'intelligent sous la dépendance d'un pinceau, du seul pinceau. Cependant ce quelqu'un est sensible s'il ne contrôle pas son outil, c'est l'outil qui aura raison et l'outil, le plus souvent, n'est point civilisé. Il gesticule dans les bas-fonds de la matière, d'où l'art surnage à peine. Est-ce progresser que de s'abandonner péniblement à l'instinct que l'homme possède en partage avec la bête ?
>
> L'art évolue. Mais il évolue peu dans ses signes – qui pour être saisis doivent [être] simples et proprement écrits. L'Art naît du Nouveau, mais pas d'un nouveau patenté par le snobisme – aujourd'hui à la mode : comme il le fut hier[12].

L'amertume ne dura pas. Leduc, qui avait fait un petit scandale pour avoir un exemplaire de *Refus global* sans faire le paiement d'avance en disant : « [...] Il est un de mes plus précieux amis[13] » n'osa sans doute pas faire voir cette note à Borduas. Pas plus que Borduas ne rendit publique sa lettre à Élie de la même année. Leduc lut par ailleurs l'article *Quelques pensées* avant sa publication et en fit le commentaire à Borduas[14]. L'article n'était pourtant pas fait que d'éloges. La réaction demeurera la même à la publication, comme en témoigne une lettre d'octobre :

> Paris, New York. Très cher. On s'en doute. Enfin, succès. Ici toujours le même train train – Les pommes rares. La cheminée encore debout. Les amis toujours fidèles. Présenté par vous, *Cana-*

12. Note de Leduc, citée d'après Françoise Legris, « Trois textes de Paul-Émile Borduas sur Ozias Leduc », dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, p. 129.

13. Ozias Leduc, en réponse à une lettre du 8 août 1948 de la Librairie Tranquille (BNQ, fonds Gabrielle Messier ; cité par Françoise Legris, « Chronologie », *ibid.* p. 123).

14. Lettre d'Ozias Leduc à Paul-Émile Borduas, 27 mars 1953 (*ibid.*, p. 125).

dian Art me fut très favorable. Et la partie du n° que vous avez rédigée aimée de tous[15].

La tension entre le disciple et son vieux maître semble dissipée. Il faut s'être connus et aimés profondément pour pouvoir parler l'un de l'autre de pareille façon, à propos des divergences autant que des convergences. Ce qui est fascinant dans ce mélange d'amour et d'amertume, c'est de voir avec quelle nécessité, avec quelle fragilité aussi, les sentiments de ces deux peintres se sont traduits par des écrits.

Objectivation ultime ou délirante

Les hauts et les bas des rapports entre les membres du groupe automatiste se multiplient après l'expérience de sélection publique de l'exposition « La Matière chante ». Que Borduas ait donné préséance aux pratiques new-yorkaises de la peinture gestuelle et de l'accident ne fut pas sans heurter ceux qui, à Montréal, considéraient que leur évolution personnelle était tout aussi valable que celle de New York.

Cette préséance est exprimée pour la première fois par un écrit public de Borduas (si on excepte le programme de « La Matière chante » qui est officiellement signé par Claude Gauvreau) dans un programme d'exposition, *Objectivation ultime ou délirante*, daté du 2 février 1955 et destiné à présenter sa participation à l'exposition «*Four Man Show* » à la *London Public Library and Art Museum* (Ontario). Mais, comme le rappelle François-Marc Gagnon, Borduas était venu quelques jours plus tôt de New York à Montréal pour l'exposition « Espace 55 ». À cette occasion, lors d'une entrevue radiophonique avec Gilles Corbeil (20 février 1955), il « porta apparemment un jugement assez sévère sur les travaux exposés par Noël Lajoie, Fernand Leduc, Rita

15. Lettre d'Ozias Leduc à Paul-Émile Borduas, 12 octobre 1953 (dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, p. 132).

Letendre et Jean-Paul Mousseau[16] ». De cette entrevue il ne reste qu'un extrait cité par Leduc.

Le programme de l'exposition de London arrive à un moment de grande tension. Le peintre américain Paul Jackson Pollock, par exemple, y acquiert une dimension inattendue, placé qu'il est dans le relais de Cézanne et de Mondrian. Par le fait même, « l'émergence d'une forme géométrique de peinture abstraite, notamment chez Fernand Leduc, pouvait paraître renouer avec des expériences dépassées[17] ». D'où un échange de lettres ouvertes avec Fernand Leduc et Guido Molinari par la voie du journal *l'Autorité du peuple*[18] que Borduas reçoit à New York ; le programme de London est même publié avec une lettre de Borduas à Leduc, ce qui l'insère d'emblée dans la polémique.

Objectivation ultime ou délirante est donc un autre de ces courts textes qui auront occasionné de longs débats, comme la *Réponse des Indépendants à Maillard* et le programme de l'exposition « La Matière chante ».

Propos d'atelier
suivi de
Questions et réponses

Le 2 février 1956, le peintre (il participe à « Espace 55 ») et critique Noël Lajoie, responsable, d'un supplément du *Devoir* à paraître au début de mai, sollicite de Borduas un article sur l'actualité de l'art. Il lui soumet en même temps un questionnaire en dix-sept points : les réponses doivent servir à la rédaction

16. François-Marc Gagnon, édit., *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings*, p. 130. Voir *infra*, p. 663.

17. *Ibid.*

18. Fernand Leduc, « Borduas plaide pour un art international : le sien », *l'Autorité du peuple*, 5 mars 1955, p. 5 ; Paul-Émile Borduas, *Objectivation ultime ou délirante* et lettre à Fernand Leduc du 1er mars 1955, « Borduas situe la peinture contemporaine... et Borduas répond à Fernand Leduc... », *ibid.*, 12 mars 1955, p. 4 ; Guido Molinari, « L'espace tachiste ou Situation de l'automatisme », *ibid.*, 2 avril 1955, p. 3-4.

d'un autre article. Voici le questionnaire (inédit) reçu par Borduas :

1 – Quelle importance accordez-vous à votre séjour à Paris ?

2 – Comptez-vous demeurer longtemps à Paris ? Lorsque vous aurez atteint le but que vous vous proposez, croyez-vous qu'il y aura avantage, pour vous, à rester à Paris ? La « vie » de Paris vous intéresse-t-elle davantage que celle de toute autre capitale ?

3 – Depuis votre arrivée, avez-vous établi certains contacts avec les artistes ?

4 – Ces contacts peuvent-ils vous apporter beaucoup sur le plan pictural ?

5 – Avez-vous rencontré des marchands de tableaux ?

6 – Quand et de quelle façon croyez-vous affronter le public ?

7 – Paris diffère-t-il beaucoup de New York ? Est-il vrai que New York n'est un centre international que par le marché de la peinture – alors que Paris l'est aussi par la multiplicité des tendances auxquelles se réfèrent les divers peintres qui s'y trouvent ?

8 – Quelle est la situation de ces diverses tendances les unes par rapport aux autres ? Y a-t-il des oppositions marquées, violentes ?

9 – Laquelle vous semble la plus actuelle ?

10 – Quels sont ses principaux représentants ?

11 – Est-ce que vous êtes toujours préoccupé par « l'espace » et cette préoccupation intéresse-t-elle les peintres de Paris ?

12 – La conception que vous avez de l'espace, et qui s'est imposée à vous durant votre séjour à New York, est-elle identique à celle que s'en fait un Mathieu, un Soulages, un Sam Francis ?

13 – Quelles sont les préoccupations fondamentales des principaux peintres de Paris qui se rapprochent le plus de vous ?

14 – Dans quelle estime tenez-vous les peintres plasticiens issus de Mondrian, de Malevitch ou de Kandinsky ?

15 – L'espace ne vous semble-t-il pas interdire toute possibilité de mouvement ?

16 – Quel rôle le blanc vous paraît-il pouvoir jouer ? *v.g.* la toile chez Mathieu : ne s'agit-il pas, dans ce cas, d'un simple graphisme ? Chez Soulages, de même que chez Sam Francis, le blanc ne doit-il pas être évalué en termes [de] lumière ?

17 – Quelle serait, telle qu'elle vous apparaît de l'étranger, la situation de l'art canadien ?

L'article (ou la lettre, à vrai dire) de Borduas a été conservé mais n'a pas été publié comme tel : il a été intégré sous forme de

larges citations dans l'article de Lajoie. Nous reproduisons ici, en lui donnant le titre de « Propos d'atelier » qui coiffe la chronique du journal, la version intégrale et inédite du texte de Borduas.

Borduas n'a pas cru bon de remettre à Lajoie deux textes tel que demandé, soit l'article et les réponses au questionnaire : il n'envoie qu'une lettre. Parce qu'il était malade, peut-être, mais aussi parce qu'il devait répondre à un questionnaire équivalent de Jean-René Ostiguy qui préparait l'exposition «*Canadian Abstract Paintings* » organisée par le Musée des beaux-arts du Canada pour le *Smithsonian Institute.* Lajoie, mis au courant par Ostiguy de l'existence de cet autre questionnaire, obtint d'intégrer ces « Questions et réponses » dans son cahier sur l'actualité de l'art.

Comme texte de base du questionnaire d'Ostiguy et des réponses de Borduas, nous retenons la dactylographie, dont il existe trois versions, plutôt que l'article du *Devoir.* La première dactylographie, originale, signée par Borduas le 10 avril 1956, a été conservée au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa ; la deuxième est un double au carbone non signé, conservé par Borduas et déposé au Musée d'art contemporain de Montréal[19] ; la troisième est une transcription de la dactylographie, faite à partir du double au carbone. Les dactylographies de Borduas comptent neuf feuillets ; la transcription en compte huit. *Le Devoir* a publié ce texte en deux livraisons, le 9 juin 1956 (p. 3) et le 11 juin (p. 7).

La Chambre ouverte

Le petit calligramme *la Chambre ouverte* accompagnait une toile, *la Chambre ouverte* (voir *infra,* p. 538), peinte en 1957 et destinée à Lou et à Michel Camus. Michel Camus est un jeune Français qui avait fréquenté les Automatistes à Montréal lors d'un bref séjour. Il avait repris contact avec Borduas à Paris et, avec Lou, sa compagne, occupa même un temps l'atelier de la rue Rousselet. Les Camus semblent avoir apporté un peu d'air frais

19. *T.* 262-D.

dans la vie de Borduas qui en avait fait les confidents de son exil. La correspondance avec eux est d'une tendresse d'autant plus spontanée qu'elle n'a aucun lien avec le passé parfois douloureux du peintre québécois. Elle nous a valu le seul calligramme de ce dernier que nous connaissions.

Approximations

On a l'habitude de désigner sous le titre général d'un numéro spécial de la revue *Situations*, «*Refus global* dix ans après », la réponse donnée par Borduas à un questionnaire de la revue. Le questionnaire reçu de Maurice Beaulieu, directeur-rédacteur de la revue, s'adressait à tous les signataires du manifeste et se lisait comme suit :

1 – Signeriez-vous aujourd'hui le manifeste *Refus global* ?

2 – Tenez-vous pour universelle la portée de *Refus global* ?

3 – Ce manifeste a-t-il exercé une influence sur la pensée au Canada ?

4 – L'informel, le tachisme, le plasticisme, se situent-ils dans la filiation de l'automatisme... et du transfigurationisme ?

Les réponses, qui devaient parvenir à la rédaction avant le 25 novembre 1958, parurent en février 1959[20]. Celle de Borduas avait été remise sous forme de lettre adressée à Maurice Beaulieu, le 11 novembre 1958 ; elle parut sans titre et sans autre en-tête que son nom. Pour éviter de la confondre avec celles des autres Automatistes qui devraient être comprises sous la même appellation «*Refus global* dix ans après », nous proposons de désigner la réponse de Borduas par son excipit : *Approximations.*

Il a déjà été question de la revue *Situations* et du rôle qu'elle a joué dans le changement de perspective du public par rapport aux Automatistes[21]. Il faut signaler le contraste qui surgit entre l'engouement progressif que *Refus global* génère à compter de cette période et le détachement tout aussi progressif dont témoigne ici son auteur... Sans pour autant se leurrer : Borduas

20. *Situations*, février 1959, vol. 1, nº 2 (voir p. 32-35, la réponse de Borduas).

21. Voir p. 13-14.

reste attaché aux valeurs qu'il a âprement défendues, même si ses séjours prolongés à New York et à Paris lui ont permis une vision du monde qui tend dorénavant à situer le manifeste surrationnel dans de plus justes proportions.

Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés

Le texte intitulé *Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés* est un autre de ces « textes-lettres » qui resta longtemps du domaine privé et ne parut que tardivement, dans la revue *Situations*[22]. Comme les autres écrits reproduits au début de cette cinquième partie, celui-ci, adressé à Claude Gauvreau en novembre-décembre 1958, comporte une dimension personnelle considérable ; cette dimension risque même de prendre aux yeux du lecteur tout l'espace. Il serait réducteur de ne tenir compte que de ce rapport personnel pour introduire le texte ; on ne peut toutefois éviter d'aborder ce point d'ancrage.

Pour situer la lettre de Borduas à Gauvreau, on doit en évoquer une autre de Gauvreau à Borduas en date du 20 septembre 1956, où il est longuement question de difficultés personnelles mais aussi d'un certain nombre de problèmes théoriques sur l'art. Cette lettre appelait normalement une réponse élaborée mais l'auteur ne reçut de Borduas que des notes brèves, échelonnées sur plusieurs mois ; puis, en date de novembre-décembre 1958, *Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés*, dont le titre évoque *Pierres angulaires*[23], une toile de Borduas qui est aussi de 1958.

---

22. *Situations*, mars-avril 1961, vol. 3, nº 2, p. 60-64 ; repris dans *Liberté*, nº 22, avril 1962, p. 245-248.

23. Il existe deux tableaux évoqués par le titre de la lettre à Gauvreau. L'un (voir *infra*, p. 538), *Pierres angulaires* (194 x 129 cm), est daté de 1959 et porte le nº 34 sur une liste établie par Mme Borduas pour une exposition de 1967 (*T.* 231). L'autre, *la Pierre angulaire* (89 x 115 cm), sans date, porte le nº 91 sur la même liste. François-Marc Gagnon rapporte que *la Pierre angulaire* a été exposée au « Salon des réalités nouvelles » à Paris, du 6 au 26 juillet 1959 (*Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, p. 503). Michel Camus a reproduit deux fois *la Pierre angulaire* dans *Lettre ouverte* (décembre 1960, nº 1, p. 61), une fois sur la couverture et une autre fois pour accompagner l'article de Raymond Girard, « Transfu-

L'aveu de Borduas – « je vous écris depuis des semaines ma longue lettre sans en trouver l'expression juste » – s'explique par un malaise entre les deux correspondants, malaise qui durait depuis l'exposition « La Matière chante » et s'exprimait dans la lettre de Gauvreau, longue de 26 pages. Cette lettre parvenait à Borduas à un moment où il n'avait ni la santé ni, sans doute, le recul nécessaire pour y répondre longuement. Il était en repos en Sicile, à Taormina ; il remit plutôt une note brève où, entre autres, il glisse cet aveu : « ce soir, j'éprouve un désolant sentiment d'impuissance. J'aimerais pouvoir répondre par une confidence égalant la vôtre et c'est proprement impossible[24] ». À propos de la même période, à sa fille Janine, il écrit de Paris (où il est de retour le 11 novembre) : « Je suis revenu malade de Sicile. Je remonte à peine la côte... Ce n'est pas facile de se refaire une santé[25]. »

Il faut dire que les nouvelles concernant la santé de Janine Borduas ne sont guère plus encourageantes que celles de Claude Gauvreau et que la correspondance avec Janine, se superposant à la correspondance avec Claude, oblige Borduas à faire le point. En effet, quelques mois après Claude, Janine réclame de son père, qui est absent du pays depuis longtemps et semble de plus en plus éloigné, qu'il fasse connaître ses nouvelles coordonnées. Or, ses coordonnées, Borduas n'est pas prêt à les établir de façon aussi élaborée qu'il pouvait le faire en 1949 et les réponses à Janine sont tout aussi brèves qu'elles le furent pour Claude :

> Que de questions, que de graves questions, ma chère Janine. Des questions auxquelles toute la vie durant, nous apportons des réponses différentes !
>
> Si nous pouvions connaître une fois pour toutes les êtres et les choses ![26]

---

sion » (p. 60-64). La liste de la rétrospective de 1962 du Musée des beaux-arts de Montréal donne le titre *Pierres angulaires* à la toile qui portera plus tard le nº 91 (89 x 115 cm), signée Borduas, sans date (catalogue d'Evan H. Turner, p. 53 ; reproduction). Guy Robert donne également le titre *Pierres angulaires*, 1959, à la même toile (*Borduas ou le dilemme culturel québécois*, p. 225 et dernière page de garde).

24. Lettre à Claude Gauvreau, 12 octobre 1956 (*Liberté*, nº 22, avril 1962, p. 239).

25. Lettre à Janine Borduas, décembre 1956 (fonds privé).

26. Lettre à Janine Borduas, 24 décembre 1956 (fonds privé).

Les problèmes intimes de deux êtres aussi chers ne sont pas la seule explication des inquiétudes de Borduas à l'automne et à l'hiver 1956-1957, mais ce dernier fait lui-même le lien entre la maladie et la difficulté à peindre et à écrire :

> Je n'ai pas travaillé depuis longtemps : pas même la correspondance. Au lit une couple de semaines sous les menaces du médecin. L'on me bourre encore d'antibiotiques[27].

Comme les premières lignes du texte le font voir, *Petite pierre angulaire* est, pour une bonne part, une longue et pénible tentative de Borduas pour se situer face à ceux qu'il aime, face à lui-même : « rendre compte du chemin parcouru ». Pourtant, à part des mots comme : « dépression », « la lumière reviendra », « un peu de pêche, un peu d'amour et de chasse dans mon clair pays seraient le traitement indiqué », la lettre ne pousse pas plus avant les aveux sur son état de santé. Borduas se retranche plutôt derrière une excuse : difficulté à « trouver l'expression juste ». « Aussitôt formulées, malicieuses, les pensées prennent une tournure inquiétante, une excessive généralisation où elles s'égarent », précise-t-il. On dirait que Borduas en était rendu à une écriture « gestuelle ».

Après un paragraphe de confidences et de précautions oratoires, comme dans *Manières de goûter une œuvre d'art*, l'auteur s'attaque effectivement à ces idées vastes et généreuses qui l'habitent toujours et semblent lui permettre de relativiser ses problèmes intimes et inviter son interlocuteur à en faire autant ; en particulier la question nationaliste canadienne-française, qui ouvrait *Refus global*, et la pratique d'une nouvelle peinture, déjà prônée à « La Matière chante », au-delà de l'automatisme pratiqué au temps du manifeste surrationnel.

Que Borduas ait abordé cette dernière question dans une de ses dernières lettres à Claude Gauvreau est sans doute le signe qu'il a compris l'inquiétude ressentie depuis les dernières polémiques, notamment celle qui entraîna le destinataire dans la mêlée provoquée par une exposition qui prétendait rallier le groupe aux projets d'antan. « Le surréalisme, l'automatisme ont pour moi un sens historique précis », écrit Borduas. « J'en suis maintenant très loin ». C'était une invitation, comme dans *Communication intime*, à poursuivre l'itinéraire, à ne voir *Refus global*

27. Lettre à Janine Borduas, 24 mai 1957 (fonds privé).

que comme un relais. Borduas a senti que Gauvreau cherchait à se fixer. C'est bien là le déchirement. L'un, sur la brèche, défend l'égrégore surrationnel alors que l'autre a sauté la barricade et poursuit « la libération de l'accident 'objectif' personnel [...] et un nouveau concept de l'espace ».

Gauvreau en viendra à brûler lui aussi les étapes : après un temps de repli sur soi, il endossera avec enthousiasme une nouvelle conception du théâtre, celle des « manifestes agis » devant accompagner l'« Opération Déclic » (série de manifestations ayant pour but de souligner le vingtième anniversaire de *Refus global*). Il s'écriera alors : « Enfin – et il y a longtemps qu'on attendait ça – l'automatisme est maintenant dépassé. Les relais sont d'une authenticité admirable[28]. »

La dernière partie des *Écrits* de Borduas se termine donc comme elle a commencé, par un texte en forme de lettre.

Par ailleurs, s'il y a longtemps qu'on trouve des titres littéraires associés aux toiles de Borduas, ce dernier aura donné deux fois durant la période actuelle un même titre (ou presque) et à un texte et à une toile[29], indiquant à quel point les deux modes d'expression tendent chez lui à un cheminement parallèle. Certes, la production littéraire de Borduas n'a pas la dimension de sa production picturale, mais bien malin qui démontrerait que l'efficacité de la première n'a pas atteint celle de la seconde. Le fait que le dernier texte soit destiné à un littéraire et aborde la création poétique et dramaturgique du destinataire sur un pied d'égalité avec la création picturale du destinateur indique bien quel équilibre ce dernier avait atteint à la fin de sa vie.

Y a-t-il eu d'autres textes par la suite[30] ? Nous croyons avec Michel Camus, qui voyait Borduas très souvent à cette époque,

28. Claude Gauvreau, « 15 février 1969 », *Liberté*, nº 61, janvier-février 1969, p. 97.

29. L'une de ces toiles, *la Chambre ouverte*, a été exposée au 15e Salon des réalités nouvelles en 1960. Elle a été acquise par le Musée du Québec où elle est connue sous le titre de *Quarante Figures* ou *Portes ouvertes*.

30. Une lettre à Bernard Bernard (c. janvier 1959) comprend des décalcomanies à la gouache ; inversement, un projet de vitrail (gouache, c. 1932) incor-

que le peintre n'avait plus beaucoup d'enthousiasme à l'égard des longues rédactions ; il a, par exemple, reporté indéfiniment le manifeste réclamé par la revue *It is* en 1957 et mis deux mois à rédiger les quelques pages de *Petite pierre angulaire*. Il est probable cependant que, pour ces quelques pages dactylographiées à l'adresse de Gauvreau, il y aura eu, comme pour *Manières de goûter une œuvre d'art*, des dizaines de pages de brouillons et plusieurs états de textes. Jusqu'à nouvel ordre, nous considérons donc que le dernier texte de Borduas est *Petite pierre angulaire*.

A.-G. B.

Inventaire des états de textes

Les Expositions itinérantes

I : Dactylographie. Sans titre, avec l'en-tête « Re : DAVID MAWR (*Daily Star*), Windsor, Ontario, le 25 juin 1949. » Non signée, non datée, mais accompagnant une lettre à Donald W. Buchanan datée du 19 juillet 1949. Deux feuillets. Double au carbone conservé en *T.* 111. Texte de base.

II : « Travelling exhibitions display a confusion of purpose », *Canadian Arts*, vol. 7, nº 1, automne 1949, p. 23-24.

Communication intime à mes chers amis

I : Dactylographies. Titre : COMMUNICATION INTIME À MES CHERS AMIS. Un original et trois doubles au carbone, signés, avec l'en-tête « Saint-Hilaire, 1er avril 1950 » sur l'original. Le premier double n'est pas daté ; le deuxième porte la mention « St.-H., avril 50 ». Sept feuillets numérotés. L'original et deux des doubles sont conservés dans des fonds privés. L'autre double est en *T.* 262-A.

Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc

I : Manuscrit autographe. Sans titre, non signé, non daté. 1 f. (*T.* 266).

II : Dactylographies. Titre : QUELQUES PENSÉES SUR L'ŒUVRE D'AMOUR ET DE RÊVE DE M. OZIAS LEDUC. Deux copies signées, datées du « 9 férier [*sic*] 1953 », six feuillets numérotés 1-6. L'une est conservée en *T.* 260, une autre dans le fonds Ozias Leduc (ANQ), une troisième dans un fonds privé.

---

pore un texte d'Évangile (voir Guy Robert, *Borduas ou le dilemme culturel québécois*, p. 138) et une toile incorpore des vœux à Janine.

III : *Canadian Art*, vol. 10, nº 4, 1953, p. 158, 161 et 168. Texte de base.

Après tant de siècles de silence

I : Dactylographies. Sans titre, avec l'en-tête « Mon cher Gilles [Corbeil] », non signées, datées de « New-York [*sic*] le 18 juillet 1954. » Cinq feuillets numérotés 1-5. Une copie est conservée en *T.* 114, l'autre (où manque le feuillet 2), dans un fonds privé.

II : *Arts et pensée*, Montréal, vol. 3, nº 18, juillet-août 1954, p. 177-179. Texte de base.

Objectivation ultime ou délirante

I : Dactylographies. Titre : OBJECTIVATION ULTIME OU DÉLIRANTE. Copie originale et deux doubles au carbone, signatures dactylographiées, datée « New-York [*sic*], le 26 février 1955 ». Deux feuillets numérotés. Conservés dans *T.* 262.

II : Dactylographies. Titre : OBJECTIVATION ULTIME OU DÉLIRANTE. Trois doubles au carbone (copie originale manquante) dont deux sont signés, datés « New-York [*sic*], le 26 février 1955 ». Deux feuillets numérotés. L'un des doubles signés est conservé dans un fonds privé ; les deux autres sont conservés en *T.* 262-B. Texte de base.

III : « Borduas situe la peinture contemporaine », *l'Autorité du peuple*, 12 mars 1955, p. 4.

Propos d'atelier

I : Dactylographie. Sans titre, avec l'en-tête « Paris, le 10 mars 1956 », non signée. Cinq feuillets, conservés dans *T.* 263.

II : Dactylographie. Sans titre, avec l'en-tête « À Monsieur Noël Lajoie », non signée, datée de « Paris, le 10 mars 1956 ». Cinq feuillets, conservés dans *T.* 263. Texte de base.

III : « Propos d'atelier », *le Devoir*, 9 juin 1956, p. 3.

Questions et réponses

I : Dactylographies. Titre : QUESTIONS ET RÉPONSES. Une copie originale signée, datée de « Paris, le 10 avril 1956 ». Neuf feuillets numérotés conservés au Musée des beaux-arts du Canada. Un double au carbone (signature dactylographiée) est conservé en *T.* 262-D. Une troisième copie (signature dactylographiée), est conservée dans un fonds privé. Texte de base.

II : « Questions et réponses », *le Devoir*, 9 juin 1956, p. 3 et 11 juin 1956, p. 7.

La Chambre ouverte

I : Manuscrit autographe. Sans titre, avec l'en-tête «À MICHELOUMICHELOU » [pour Michel et Lou Camus] Signé, non daté [1957], accompagnent une toile du même titre, datée de 1957. Un feuillet. Fonds privé.

Approximations

I : Dactylographies. Sans titre, avec l'en-tête « Paris, le 11 novembre 1958. // M. Maurice Beaulieu // 3285, avenue Linton // Montréal, Canada ». Trois feuillets. Un original signé (dont l'éditeur a biffé l'en-tête pour inscrire « N° 1 » et, plus bas, « Enquête sur l'automatisme ») est conservé à la BNQ (fonds Janou Saint-Denis). Deux doubles au carbone (signature dactylographiée) sont conservés dans des fonds privés. Texte de base.

II : « Paul-Émile Borduas » [en guise de titre], *Situations*, vol. 1, n° 2, «*Refus global* dix ans après », février 1959, p. 32-35.

Petite Pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés

I : Dactylographies. Titre : PETITE PIERRE ANGULAIRE POSÉE DANS LA TOURBE DE MES VIEUX PRÉJUGÉS. Deux copies au carbone (dont l'une est signée), avec l'en-tête « à mon cher Claude, en ces mois de novembre-décembre 1958 ». Cinq feuillets. Conservées toutes deux dans un fonds privé. Texte de base.

[*LES EXPOSITIONS ITINÉRANTES*][1]

[1] Certes, les problèmes relevés par David Mawr[2] sont loin d'être résolus !

L'artiste agit selon sa conscience ; aussi, avant toutes choses, il faudrait, à mon sens, que les sociétés d'art puissent rendre fructueuses ces expositions ambulantes à travers le Dominion[3].

Incorporés par nos fibres les plus secrètes aux grands moribonds que sont les valeurs morales des civilisations actuelles, seule la lucidité pourra remplacer la foi perdue et redonner l'unité à chacune de nos manifestations collectives.

Ces expositions ont un rôle premier à remplir : celui d'informer un public donné. L'information n'est valable que si elle permet la communication, en quelque sorte, la transformation de ce public. Des constatations maintes fois répétées me permettent d'affirmer que la diversité des « familles spirituelles » incluses dans ces expositions est un obstacle infranchissable à une communion profitable. Le visiteur en revient dans un état de confusion accentuée. Les peintures qui auraient pu lui chu-

---

1. Texte soumis par Borduas sans titre. L'un des éditeurs de *Canadian Art* (sans doute Donald W. Buchanan, d'Ottawa, qui a commandé le texte) a inscrit en tête de la traduction publiée à l'automne de 1949 : «*Travelling Exhibitions Display a Confusion of Purpose* ». Une copie de l'original (français) conservé par Borduas (*T.* 116) porte, au-dessus du texte, l'inscription : «*Re* : DAVID MAWR (*DAILY STAR*), Windsor, Ontario, le 25 juin 1949. »

2. La traduction donne : «*the problems raised by Paraskeva Clark* » ; elle souligne de cette façon le fait que Mawr citait Clark. Clark soumit d'ailleurs sa propre réponse à Buchanan.

3. L'expression désigne certains États autrefois dépendants, pour leur politique extérieure, de l'Empire britannique. Elle tend à disparaître après le Statut de Westminster en 1931 où sont adoptées les propositions de la Conférence impériale de 1930 sur l'autonomie des « Dominions ».

choter un secret voient leurs tentatives couvertes par la discordance des toiles voisines. Les critiques réagissent aux mêmes conditions désastreuses ; comment alors escompter un mieux collectif de telles expositions, des articles de presse suivant de telles visites ? Si une toile, par hasard, est vendue, la transaction a un caractère de gratuité qui fait perdre l'espoir d'un support permanent qu'elle aurait eu dans de meilleures conditions.

Quelles sont les conditions indispensables à l'information fructueuse ? Mes convictions remontent à l'expérience suivante. En 1942, après la série des gouaches automatiques que je faisais voir volontiers aux amis, je dus constater le même comportement, de l'Européen [2] le mieux formé au Canadien le plus ignorant, seule une différence de tempo se signalait. Du début à la quatrième ou cinquième gouache mes amis regardent sans voir, sans possibilité de communier à la moindre réalité plastique. Cette possibilité n'apparaissait qu'entre la cinquième et la dixième œuvre, selon le spectateur et pour tous, la communion devenait plus vibrante jusqu'à la fin. Ne peignant que par vagues successives, à chacune des séries nouvelles, depuis 1942, les mêmes constatations se sont imposées.

Si pour goûter les œuvres récentes d'un ami, il faut la répétition de cinq à dix œuvres-sœurs – bien assis dans le calme et la pénombre du divan de l'atelier, l'œil sollicité que par un seul tableau – qu'advient-il d'un de ces tableaux perdu dans les expositions encore disparates montrées en des lieux ignorant presque tout de nos plus modestes désirs ?

Que nos sociétés d'art se donnent la main ; qu'elles groupent (pour fin d'expositions) les artistes par « familles spirituelles », ces familles sont nombreuses au pays – du primitif à l'hermétique – et, qu'à tour de rôle ou selon des besoins plus impérieux l'on fasse circuler ces expositions ainsi homogénéisées, davantage assimilables où le spectateur aura des chances, par la diversité des formes d'un caractère cependant commun à toutes les œuvres exposées, d'acquérir et d'incorporer des connaissances nouvelles aux données historiques qu'il pourra déjà posséder. Les artistes feront le reste de gaîté de cœur.

Les progrès pécuniaires[4] suivront l'ordre, et l'ordre passionné ne viendra que du discernement.

4. L'article de Mawr s'intitulait : « Artists Buy Few Groceries on Travelling Show Income ».

COMMUNICATION INTIME À MES CHERS AMIS

[1] Face à la tragédie croissante d'une confusion involontaire apparue au sein de mes affections les plus pures, tragédie marquant la vitalité de ce noyau[1], je tente l'impossible lumière quitte à m'enfoncer davantage dans la nuit.

L'œuvre poétique a une portée sociale profonde, mais combien lente, puisqu'elle doit être assimilée par une quantité indéterminée d'hommes et de femmes à qui aucune puissance, autre que le dynamisme de l'œuvre, puisse l'imposer.

S'autoriser de cette certitude, que l'art est doué d'un pouvoir transformant, pour faire de l'action politique serait une erreur de tremplin. L'action politique saine ne peut s'entreprendre qu'au milieu de cette activité : milieu déterminant les relations accordées aux nécessités présentes. Toute pensée trop évoluée pour un groupe d'hommes donnés, assez nombreux et suffisamment apparentés pour commencer avec l'espoir de la

1. Claude Gauvreau a fait le récit d'un conflit important de cette période : « Un texte de Borduas lui-même qui allait être inclus dans le manifeste sous le titre de *En regard du surréalisme actuel* fut la cause d'une dissension. Riopelle et Pierre Gauvreau contestaient la validité de la phrase de Borduas : 'Breton seul demeure incorruptible' ; Pierre écrivit un texte, que Riopelle endossa, où il faisait la critique de celui de Borduas. Il citait Yves Tanguy comme exemple d'un peintre qui n'avait nullement dépéri. Ce texte fut apporté à Borduas dans son atelier ; il en lut deux lignes, puis, dans un geste exaspéré, le projeta violemment dans un coin de l'atelier. On imagine le froid qui s'ensuivit. Mais le texte de Pierre avait été laissé à Borduas qui le lut en entier quelques jours plus tard. Cette lecture lui fit regretter son geste ; il se trouvait que le texte n'était pas si bête finalement. Mais le mal était fait ; il se dessina pour un temps deux ailes à l'intérieur de l'automatisme [...] » (« L'épopée automatiste vue par un cyclope », *la Barre du jour*, nº spécial 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 72). On trouvera le texte de Pierre Gauvreau et de Jean-Paul Riopelle dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, p. 76-77.

réussite l'action politique, est inutilisable. Cette pensée leur apparaît rigoureusement arbitraire, de serre-chaude, et leur est aussi nuisible que les vieux concepts à tout jamais sans espoir pour eux et pour nous. Le moment de cette pensée est encore loin d'eux : ils ne sauraient le désirer.

Transporter une émotion procurée par un état sur l'objet de cet état est un transfert habituellement inconscient et habituellement aussi sans conséquences graves. Si, toutefois, l'inconscience persiste et s'accompagne d'un dynamisme émotif suffisant, amour ou haine, elle conduit au désastre des victimes de cet état non à la disparition de l'état exécrable.

Sous prétexte de vouloir détruire un malentendu, imposer à qui que ce soit notre opinion de nous-mêmes ou de nos œuvres, de nos amis ou de leurs œuvres, autrement que par le don de soi ou de nos œuvres serait une erreur profonde d'objet, non de tactique. L'amour exige la reconnaissance d'une réalité au moins équivalente à la nôtre : à ce degré ne serait-ce pas l'amitié ? L'amour exige plutôt la reconnaissance d'une réalité ressentie comme supérieure à la nôtre à qui nous désirons cependant nous additionner dans l'espoir insensé d'une amplification totale. C'est en ce sens que nous sommes responsables du malheur de nos frères que nous n'aimons jamais assez. La haine, autre face de la même puissance affective que l'amour, est la projection de nos propres dégoûts sur autrui. Un jugement établi à la suite d'une telle projection destructrice de l'unité d'autrui peut susciter des actes d'une beauté tragique comme le meurtre – cas individuel isolé – conduit à Torquemada et aux tortionnaires contemporains dans l'erreur collective. Puissent, [2] les hommes, abandonner bientôt la large voie publique de la haine orgueilleuse : la quitter avant d'entrer dans la désespérante expérience qui cependant apparaît, encore une fois, inéluctable.

Il n'y a que les éléments morts que nous pouvons et devons chasser violemment de nous-mêmes et aider ainsi positivement nos semblables. De ces éléments il en meurt en nous tous les jours... Impossible de chasser directement, sans l'arbitraire, nos éléments moribonds ! Alors, comment espérer les détruire directement chez autrui ?

Ne quittons que le moins possible l'essentiel : amplification de chacun de nous sur le plan cosmique – accord de plus en plus intime avec les hommes, nos frères qui peuvent avoir besoin de nous, et aussi avec la matière mystérieusement animée de l'univers.

Les distractions politiques ne peuvent être que d'une courte durée et sans importance capitale de l'endroit où nous sommes, si captivantes qu'elles apparaissent encore : ce sont des conséquences inévitables, non des buts. L'action sociale, elle, doit se faire d'homme à homme et dans le don total du plus éclairé : celui-là doit comprendre entièrement celui qu'il aide. Ce n'est qu'ainsi d'ailleurs que l'action sociale saura susciter des occasions propices à l'évolution plus générale d'autrui.

La guerre doit se poursuivre sur le plan le plus haut, en plein mystère objectif, au centre brûlant de ce foyer ; dans l'amour le plus puissant dont nous disposions, dans la certitude de la victoire éternellement renouvelable et retardée de l'homme en marche sur l'homme qui s'arrête, de l'homme ouvert sur celui qui se ferme, du plus aimant, du plus lumineux.

Borduas[2]
Saint-Hilaire, le 1er avril 1950

[3]*En guise*
d'introduction
écrite en post-scriptum

Dimanche, j'ai promis d'envoyer aux amis le texte tapé dans le désarroi de la matinée, repris dans la sérénité du lendemain et poursuivi toute la semaine.

Naturellement, je déplore les redites des pages précédentes et m'en excuse. J'y décèle aussi un germe de classification utilitaire des hommes d'après leur degré d'évolution. Degré reconnaissable par la forme des concepts qu'ils créent ou utilisent. Concepts permettant ou interdisant la communication à la foule des êtres. Ce qui m'entraîne à poursuivre ma pensée.

2. Cette signature, à l'encre, n'apparaît pas sur les doubles qu'avait conservés Borduas.

Toutes les communications d'un homme à un autre homme sont entachées d'intérêt immédiat plus ou moins justifiable, passionnant ou condamnable. Et, il est bien entendu entre nous, depuis longtemps, que le don le plus précieux, le plus urgent, qu'un homme puisse faire à ses semblables ne peut s'opérer que dans l'oubli même de ses semblables : communion profonde d'un seul être avec le reste de l'univers, poussé par une nécessité intérieure à exprimer spontanément, dans un objet quelconque (occasion de la communion) une relation fatalement neuve avec le cosmos. Quelle que soit l'évolution de la pensée, du sens critique ; quelle que soit la forme de l'objet ainsi créé, la valeur morale ne saurait s'établir que par la générosité de la communion, non par les conséquences découlant de l'apparition de cet objet dans un monde donné, ni des jugements qu'on pourrait faire après coup !

Tout le reste en regard de cette communion est de la tripotée pour les chiens enragés que nous sommes : y compris notre action directe dans la société.

Toute action publique, individuelle ou collective, de la petite exposition solo à la grande machine, est entachée, en plus, d'opportunité par définition. Reste que cette tripotée, comme la croûte à casser, est un aliment que personne ne peut se vanter d'éviter ! Reste, aussi, que les occasions d'en manger sont trop nombreuses pour tout absorber. Le mieux que j'aie pu faire fut de subir celles qui m'apparaissaient comme immédiatement liées aux exigences créatrices, sans me préoccuper, outre mesure, des risques ou des espoirs de ces occasions.

Les grandes questions se posent ainsi :
Jusqu'où peut aller l'opportunité ?
Jusqu'où peut nous entraîner la fièvre de la bataille ?
Jusqu'où peuvent aller les transferts ?

[4] Évidemment, c'est encore affaire de conscience individuelle accordée aux possibilités de l'Histoire. Mais, lorsqu'il s'agit de l'action d'une collectivité minime, comment accorder aussi, entre elles, des consciences extrêmement diverses non entraînées par un mouvement de masse, et cependant se reconnaissant une parenté certaine ? Évidemment, évidemment, il faut s'oublier dans cette commune parenté, mais ce n'est pas

suffisant ! Il faut en plus l'évidence, pour chacun de ceux qui y participent, que l'action porte non sur la destruction d'un objet, quel qu'il fût, mais sur la destruction d'un état exécrable et nuisible et prouve un état supérieur de liberté déjà rejoint.

Ensuite, ne confondons pas nos espoirs, parfaitement sains dans leur extravagance même, aux résultats.

Mes chers amis, pardonnez-moi ce long tâtonnement pour aboutir à ce maigre profit ! Je me devais cependant, à moi-même, de l'obtenir. Puisse-t-il vous être de quelque utilité.

En toute amitié,



[5]*Ce n'est pas encore tout à fait ça !*

Un jour dans un moment important Riopelle m'accuse, à Claude, avec une intention injurieuse, d'être : « Un peu paternel »[3].

C'était parfaitement juste, sauf qu'à la place de « un peu » j'aurais préféré un « beaucoup ». Si j'ai eu une influence heureuse sur l'évolution de quelques jeunes ce fut uniquement à cause de ce sentiment.

Mon influence fut toujours nulle sur les amis de mon âge ; j'ai dû rompre avec la plupart ; je n'ai pu conserver mon affection qu'aux plus jeunes et qu'aux plus vieux ; sûrement parce que ces écarts d'âge permettaient une dose suffisante d'oubli de

3. Pierre Gauvreau et Jean-Paul Riopelle ne participèrent pas à l'exposition « Les rebelles », du 18 mars au 26 avril 1950 mais le premier fit une exposition-solo chez lui. Il fit parvenir un texte-programme à Borduas qui lui adressa en retour ce mot non daté, inédit, par lequel il présenta *Communication intime* : « Cher Pierre, // Amené par des circonstances complexes à définir mes relations avec mes jeunes amis (où vous entriez naturellement pour une faible part), à écrire ces textes dévoilant l'harmonie de la filiation dans la voie ardemment aimée et désirée ; je ne crois pouvoir mieux faire – en remerciement de votre geste gracieux : communication des quelques pages écrites à l'occasion de votre exposition – que de vous les envoyer. // P.É.B. » (copie autographe, *T.* 129). L'exemplaire du programme de Pierre Gauvreau, conservé par Borduas, comportait la note suivante, à la main, au-dessous du texte : « Cher monsieur, ci-dessous copie du texte affiché à mon exposition et qui contient des mises au point trop longtemps différées. »

soi, de part et d'autre, pour favoriser une mutuelle amplification de la personnalité.

Ce sentiment de paternité je le reporte sur l'univers entier et sur tous ceux qui se prêtent à un mieux désirable dans une certaine voie. Je suis dans la nécessité de rompre avec tous ceux qui refusent ce mieux : rompre signifie ici suppression totale en moi-même de ces personnes. Aucun contact ne peut plus exister après la rupture, même pas les liens de la bataille. La bataille n'est concevable qu'au sein de la famille pour la conquête du plus haut point désiré de tous pour chacun : tout ce qui vise l'extérieur est une flèche perdue, négative : Dada n'est possible qu'entre parents.

Exemple :

Magnifique la manifestation au Musée[4] ! Magnifique parce que le courage moral exigé pour s'affubler d'un accoutrement grotesque recouvert d'insultes grossières dans une circonstance où le contraire était de rigueur, imposée par les conventions, demandait à chacun l'effort nécessaire pour chasser loin de lui des éléments morts mais encore présents en lui-même : pudeur sentimentale des mots, de l'élégance du costume, des bonnes manières imposées, non réinventées spontanément par chacun. Voilà de la vraie bataille en famille ! De la grande poésie collective ! Qu'il fût nécessaire que cette bataille se déroule devant la foule, n'y change rien ! Que Cosgrove et de Tonnancour[5] fussent là, n'y change rien : ils étaient à mille lieues de vous et ne pouvaient comprendre, être modifiés. Que la foule vous ait secrètement conspués ou admirés, n'y change rien ! Que

4. « [...] un groupe de jeunes gens et jeunes filles ont créé une petite sensation alors qu'on procédait à l'ouverture solennelle [du Salon] en affichant des pancartes fortement critiques du goût artistique et de la compétence technique des jurys qui avaient choisi les œuvres exposées. Un, arborant une barbe courageuse sinon généreuse, déclara que les protestataires étaient en colère parce que les jurys avaient refusé de leurs œuvres. Il se dit lui-même 'automatiste' – du moins c'est ce qui sortit de plus clair au milieu de l'émoi général – et considéra les jurys comme tout à fait négligents de ne pas avoir retenu quelques exemples de cette tendance » (*The Gazette*, 14 mars 1950, p. 13 ; trad. dans Paul-Émile Borduas, *Écrits/Writings 1942-1958*, p. 124).

5. Ils formaient avec Goodridge Roberts le jury moderne de l'exposition du Musée contre laquelle fut organisée celle des Rebelles.

cette bataille vous ait ou non amené des adeptes, n'y change rien non plus : tout ça étant du domaine des conséquences [6] extérieures qui ne changeront jamais rien à la valeur positive d'un acte libérateur parce que libérant celui-là qui le commet : il ne saurait être question d'autrui là-dedans.

Autre exemple de dadaïsme négatif, ne transformant plus ceux qui le commettent, mais s'efforçant de transformer l'extérieur :
Les maudits petits lampions du verre de cidre !
De la merde qui nous obligeait à revivre un instant, au moins le temps nécessaire pour en chasser l'odieuse présence, un passé révolu, dépassé pour chacun de nous.

Laissez faire ces actes-là à ceux qui en ont positivement besoin ! Vous n'en favoriserez l'éclosion, chez ceux-là, qu'en agissant positivement vous-mêmes. Tout retour en arrière, tout arrêt exploité est négatif, académique, freinant !

Maintenant il est bien possible que les auteurs des lampions aient eu besoin positivement de ce geste ! Que je me sois trompé sur leur véritable degré d'évolution ? Alors, ils seraient parfaitement quittes envers mon reproche. Je n'aurais que projeté sur eux le désagrément de me trouver devant mon propre défaut de jugement.

Je ne sais si ces bouts de papier nous aideront ? Ne montrent-ils pas l'urgence de contacts plus fréquents, tout au moins, lorsqu'il s'agit d'une manifestation à caractère familial ?

Peut-être que j'habite trop loin pour espérer encore longtemps une collaboration active qui suppose un accord suffisant. Voilà mon pauvre petit ulcère ! ?

La famille englobe, pour moi, tous ceux que je reconnais comme aînés, « Pères » qui ont tracé le chemin ; tous ceux qui désirent suivre ce chemin ; tous ceux qui y viennent, qui y demeurent d'une manière ou d'une autre.

Je poursuis une voie ouverte que je ne saurais fermer ni en avant ni en arrière.

La filiation englobant ma puissance d'amour part du fils qui se découvre chez ses pères, devient père à son tour et aime tous ses fils.

La fraternité c'est la chicane en vue de devenir père. Il n'y a pas d'entente longue entre frères : peut-être n'y a-t-il d'entente réelle entre frères que sur des ob[7]jets très égoïstes ? Cette chicane renforcit le plus puissant des frères au détriment du plus faible. Il y a bien longtemps que j'ai éliminé, de mes actes, de mes sentiments, toute préoccupation fratricide. Tant pis si l'on s'est leurré sur mes sentiments ! C'est que j'ai toujours eu en horreur le faux père – véritable frère – qui abuse de sa force pour s'imposer. L'autorité du Père n'est positive que si elle est manifestement employée à mieux comprendre, à mieux s'oublier dans ses fils. Il ne saurait entreprendre contre eux une lutte fratricide, ni favoriser cette lutte entre eux.

La lutte contre qui que ce soit est fratricide.

Il ne saurait y avoir deux Pères : on est le fils et le père de quelqu'un ou on ne l'est pas encore...

Le bonhomme vieillit ! Il vieillit toujours pour ses fils. Il ne rajeunit que devant ses frères qu'il ne connaît plus. Voilà la tragédie !...

St.-H., 9 avril 50. P.É.B.[6]

6. À l'encre, sur chacune des dactylographies.

QUELQUES PENSÉES SUR L'ŒUVRE D'AMOUR ET DE RÊVE DE M. OZIAS LEDUC[1]

[158] C'est un inquiétant plaisir d'exprimer l'admiration que M. Leduc suscite toujours en moi : comme pourrait être l'hommage sans espoir offert à une lointaine étoile du soir mais dont la fine lumière légèrement se troublerait de cet hommage...

Les retours « aux Trente »[2] dans le silencieux atelier adossé au mont Saint-Hilaire, après de telles occasions passées, amenaient M. Leduc à me dire des phrases comme celle-ci : « Est-ce bien utile ? Pourquoi parler des artistes dont la carrière n'est pas finie, et qui peut encore se modifier, quand il y a tant de grands morts que l'on ignore ?... » Ou : « Ayez bien soin de moi Paul-Émile ! » sur le ton d'un fin reproche. Chaque fois des fibres secrètes de son âme furent froissées. Lesquelles ? En vain ai-je tenté de le savoir. Ça me chavire ; mais qu'y puis-je ?

L'œuvre et la personnalité de M. Leduc mériteraient, certes, plus de circonspection, de justice et de clarté. Vouloir circonscrire l'influence qu'il eut sur moi depuis plus de trente ans[3]

VARIANTES I : manuscrit, 1 f. (*T.* 266) ; II : dactylographies, 6 f. (*T.* 260) et deux doubles au carbone identiques (même dactylographie, mêmes corrections à l'encre) et conservés l'un, dans un fonds privé, l'autre dans le fonds Ozias Leduc (ANQ) ; III : *Canadian Art*, vol. 10, nº 4, 1953, p. 158, 161 et 168, texte de base.

12 II,III qui *peuvent* encore 16 II puis-je ? *Et, à qui d'en parler ?... //* L'œuvre

---

1. Avec une dédicace sur la copie d'Ozias Leduc : « À M. Leduc en témoignage de ma profonde et 'malcommode' amitié – P.É.B. »

2. Le domaine des Leduc, Correlieu, se situe dans le rang des Trente, à Saint-Hilaire.

3. Voir Chronologie, à 1922.

de fidèle amitié m'amène à considérer le champ psychique où évolue l'activité de Leduc comme le lieu d'élection du sentiment : sentiment débordant de toute part les minces couches de la conscience.

Au moment de ma rencontre avec Leduc il était en pleine maîtrise ; occupé, sans doute par les circonstances des commandes, aux travaux d'iconographie, de liturgie et du symbolisme chrétien. C'était quelque temps avant son séjour prolongé à Sherbrooke[4]. J'étais dans une phase de douloureuse inquiétude sur l'avenir. Quelques dessins et aquarelles[5] furent l'occasion de cette rencontre. Mais, déjà je connaissais sa peinture par cette petite église de Saint-Hilaire qu'il a généreusement décorée[6] et qui court présentement le danger d'être sabotée par de maladroites réparations. De ma naissance à l'âge d'une quinzaine d'années ce furent les seuls tableaux qu'il me fût donné de voir. Vous ne sauriez croire combien je suis fier de cette unique source de poésie picturale à l'époque où les moindres impressions pénètrent au creux de nous-mêmes et orientent à notre insu les assises du sens critique. Comment trahir par la suite ces directives venant on ne sait plus d'où et que dans notre candeur on est près d'attribuer à la providence ? Ce sera étrange pour quelques-uns d'entendre que je sois resté fidèle à l'essentiel de ces premières impressions. J'en suis convaincu, toutes les admirations picturales subséquentes ont dû s'accorder avec elles : qu'on le croie ou non.

Dès mes premiers contacts avec Leduc, comme beaucoup d'autres, j'ai été séduit par sa simplicité, par son extrême retenue et davantage encore peut-être, par la vivacité – comme anguille sous roche – de son esprit. Très follement, des années [161] longues, dans l'enthousiasme et l'ignorance j'ai tenté de le rejoindre dans sa trop belle peinture[7]. Ombres chaudes, douces

24 II Leduc, il 37 *I'* de *nous-même* et 41 II *V* je *suis* resté

4. Le 3 avril 1922 (voir p. 57, n. 16).

5. Comme *Paysage au moulin*, de 1921 (voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, p. 7).

6. En 1897-1898 (voir François-Marc Gagnon, *ibid.*, p. 6). Leduc était rentré d'Europe en 1897.

7. Des dessins faits à cette époque par Borduas sous la direction de Leduc ont été conservés (voir le catalogue *Paul-Émile Borduas, Esquisses et œuvres sur papier 1920-1940*, p. 11-16). Leduc en parle dans son « Journal » (14 janvier 1923).

lumières craignant le plus petit écart. Ménagement infini d'un narcissisme sublimé dans l'ambiance chrétienne. Combien ai-je désiré embrasser cette beauté familière et cependant si lointaine. Pourtant elle ne s'opposait pas à tout ce qu'il ne fallait pas faire ! Mon seul bagage moral d'alors.

Vint un moment où j'eus besoin de l'aide de M. Leduc pour sortir de cette École des beaux-arts où il m'avait fait entrer[8]. Il refusa sans que je comprisse pourquoi. Tout en poursuivant, des années encore, l'espoir de le rattraper dans sa perfection, j'avais conscience, par ma déception, que cette douceur, cette séduction avait un revers. Un revers qui graduellement devint un pôle d'attraction irrésistible.

Je lui dois ce goût de la belle peinture avant même de l'avoir rencontré.

Je lui dois l'une des rares permissions de poursuivre mon destin. Lorsqu'il devint évident que je miserais sur des valeurs contraires à ses espoirs, aucune opposition, aucune résistance ne se fit sentir ; sa précieuse et constante sympathie n'en fut pas altérée. Cela suffirait à isoler M. Leduc dans mon admirative reconnaissance, à le situer dans un monde plus parfait que celui de tous les jours.

Je lui dois, on n'en finit jamais de l'acquérir tout à fait, le goût du travail soigné si à Breton revient celui du risque qui ne me quittera plus. Pourtant le risque est grand chez Leduc, mais il est caché dans l'apparente pondération qui le rend difficile à voir et peut-être, sans Breton, ne l'aurais-je découvert qu'à demi.

Je lui dois enfin de m'avoir permis de passer de l'atmosphère spirituelle et picturale de la Renaissance au pouvoir du rêve qui débouche sur l'avenir.

Toute la vie de Leduc ruisselle de cette magie du rêve. Je le vois façonnant un judas irrémédiablement aveugle appliqué directement à l'intérieur du panneau plein de la porte d'entrée de

55 II *V* d'alors. // *Vient* un 56 II besoin – *clairement vu* – de 58 II *V* je *comprenne* pourquoi 61 II *V* qui *devient* un 63 II même de *le rencontrer.* // Je 66 II il *devient* évident 76 II *A* peut-être, sans Breton, ne

8. Borduas entre à l'École des beaux-arts de Montréal le 15 novembre 1923. Il reçoit son permis d'enseignement des arts le 20 décembre 1927 (voir p. 398, n. 10).

son atelier ; bouchant à la pointe d'un crayon dans la voûte d'une chapelle, à vingt-cinq pieds de hauteur, les minuscules trous blancs laissés dans le plâtre par de fines épingles ayant retenu des pochoirs ; remplissant d'un doux labeur, des années durant, les plus petits tableaux.

L'exemple de ce courage, de cette antique sagesse de tout construire avec patience, indéfiniment, inutilement dirais-je, dans la seule exigence de la perfection – qui oublie tout ce qui n'est pas sa propre satisfaction – et pour ne pas fausser le rythme de ce rêve éveillé de n'utiliser que les matériaux qui tombent sous la main, les plus simples. Exemple d'une des limites de l'amour ; l'on peut toujours sourire, une telle aptitude est la preuve touchante qu'en dernière analyse les buts proposés ne comptent plus beaucoup, que c'est la qualité de l'amour déployé en cours de route qui donne à la vie son sens humain. Tant pis, si, encore une fois, l'amour s'oppose au sens pratique ! Il reste assez de grossièreté sur la terre pour sauvegarder l'équilibre de la force brutale.

À n'en pas douter l'œuvre de Leduc évolue dans l'amour et le rêve ; à l'une de leurs extrémités du pouvoir de transfiguration : au terme de l'illusion visuelle, dans la douce tragédie d'un amour replié sur lui-même dans la paix d'un beau soir d'été.

[168] Ses tableaux, comme le maître, sont images de paix ; d'une matière onctueuse et légère ; d'une plénitude heureuse, vénitienne, de la forme qui est donnée, comme par surcroît, à la suite d'un long travail apparemment destructeur ; d'une délicatesse poussée jusqu'au vertige des tons : le moindre éclat aux environs en voile la présence. Tableaux difficiles à bien voir dans les conditions habituelles de nos musées ; qui appellent un

---

84 II atelier... *Bouchant* à 87 II pochoirs... *Rasant au canif les joins un peu fous de son beau jardin... Remplissant* d'un 88 II tableaux... // L'exemple 94 I simples. <Les lignes 1-94 (*Quelques pensées* [...] *simples.*) n'apparaissent pas en I.> *Extrême modestie : [R fruit A produit] de la plus délicate conscience que je connaisse. [V Toute R cette vie est] [S Tous A ses actes] sont un exemple parfait, la preuve [A touchante] que ce [R n'est pas] ne sont pas les buts proposés qui comptent, mais la somme d'amour qu'il est donné de déployer en cours de route, qui magnifie [R la vie A le but], lui donne un sens plénier. Et sans doute aura-t-il d'autant plus de chance d'être magnifié qu'il sera moins pratique. // L'on peut toujours sourire ! Une telle attitude, une telle faculté dirais-je est un exemple parfait. // À l'une de ses limites de transfiguration.* <Un trait sépare ici le texte> *Je me proposais ne parler que peinture et je n'ai parlé que du peintre. Quelle difficulté de le séparer de son œuvre. [R Je suis peut] Je baigne dans la connaissance de l'un et de l'autre : sur le plan où je me trouve l'interférence est constante. Et par surcroît nous sommes dans un champ psychique. [R Il n'a d'ailleurs jamais rien fait* <fin de I.>

sanctuaire dédié à la douceur où il ferait bon se reposer des luttes nécessaires aux natures plus rudes que celle de leur auteur.

Sa pensée comme son œuvre est intime. Elle joue avec des idées familières, courantes, très simples, que sa malice et sa ruse vivifient. Étrange et charmante impression où le sentiment d'une exceptionnelle présence s'affirme, comme indirectement, dans le rejet des prérogatives de l'esprit de faire siens les jugements impersonnels qu'il utilise cependant et annule. Où la présence de cet esprit est d'autant plus évidente et rare qu'il met plus de soin à s'effacer. Le charme subtil, le grand pouvoir de séduction de Leduc viennent en partie de ce jeu.

Les plaisirs de sa conversation sont étoilés de petites merveilles d'imprévu. Me parlant un jour d'un de ses anciens aides : « Vous l'avez connu ?... Bien oui ! Il est mort... le pauvre ! Il n'en avait pourtant pas l'habitude... »

Il n'est pas surprenant, une fois chez Leduc, que la notion du temps s'abolisse. Vous pouvez imaginer être aussi bien au seizième qu'au vingtième siècle. Vous veniez passer un quart d'heure avec lui, et, le quittant vous êtes surpris d'être deux heures en retard. Si le monde contenait un plus grand nombre de ces personnes-là, l'on n'aurait jamais eu l'idée du déterminisme historique. Leduc est le fruit mûr de ces trois siècles d'isolement en cette terre d'Amérique : fruit qui a mûri, on ne sait trop comment, au pied de sa montagne.

Leduc est le point culminant de la faculté de sentir. Par sa « fertilité d'âme » le frère lointain d'un Douanier Rousseau, d'un Facteur Cheval : mais un frère qui aurait craint de dérouter la raison. Ce n'est donc pas par cette apparente raison que sa peinture est grande ; elle l'est par sa vertigineuse délicatesse des tons qui est le miroir de son âme.

Ce vertige émotif en appelle un autre contraire : la conscience qui s'affirme délibérément ; le vertige du vouloir savoir à tout prix dans le risque total de l'automatisme : en pleine connaissance, en pleine responsabilité, en pleine violence des certitudes nécessaires à la lutte.

---

114 II auteur. *Combien de fois j'ai anticipé la joie de retrouver vingt-cinq de ses plus beaux tableaux dans un cadre approprié... //* Sa 129 II pouvez *aussi bien* imaginer, *avec plus de raison peut-être,* être au 130 II seizième *siècle* qu'au vingtième. Vous 134 II historique. *Comme je continue d'y croire* Leduc est *pour moi* le 135 II qui *a fleuri et* mûri 141 II grande *pour moi* ; elle 143 II contraire : *celui de* la

[APRÈS TANT DE SIÈCLES DE SILENCE][1]

New York, le 18 juillet 1954.

Mon cher Gilles[2],

[177]Vous êtes très gentil mais peu serviable ! Grand directeur, vous me tracez un beau programme à remplir sur M. Ozias Leduc et vous me dites bonjour. L'amorce d'une bonne discussion n'eût-elle pas été préférable ? Sans votre présence je risque, encore une fois, la noyade dans les flots admiratifs ! Bon, appréhendons quand même quelques aspects de votre question : « En quoi Leduc vous semble-t-il canadien ? »

Étrange, je n'y ai jamais pensé. Au début de ma curiosité pour l'art, la critique du temps faisait voir une peinture canadienne selon son cœur et son jugement. Inutile d'ajouter que je ne retrouvais aucune résonance profonde là-dedans. Seul un

VARIANTES I : dactylographies, 5 f. (*T.* 114) ; 4 f. (fonds privé), <la p. 2 manque> ; II : *Arts et pensée*, Montréal, juillet-août 1954, p. 177-179, texte de base.

4 I directeur vous

1. Borduas n'avait pas prévu de titre à sa lettre. Les rééditions de 1973 (*Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, p. 145) et de 1978 (*Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings*, p. 135) ont retenu en guise de titre la manchette qui, dans l'édition de la revue *Arts et pensée*, introduisait la lettre : « Paul-Émile Borduas nous écrit au sujet de Ozias Leduc ». Le sommaire de la revue donnait : « Lettre de Borduas ». Dans une lettre à l'éditeur d'*Arts et pensée* en date du 2 juillet 1954, Borduas a fait parvenir une série de corrections mineures à apporter : ponctuation, majuscules, etc.

2. Gilles Corbeil (Montréal, 21 juin 1920 – Australie, 7 mars 1986) était peintre, directeur de galerie et éditeur. C'est à titre de directeur d'*Arts et pensée* qu'il avait demandé un texte à Borduas lors du décès d'Ozias Leduc.

petit coin de la tête répondait. Pourtant, au fond[3], il était permis de me croire canadien aussi, il me semble ! Il devait donc y avoir plusieurs façons d'être canadien ? S'il y avait plusieurs façons de l'être, la meilleure me parut encore de l'être sans y penser. Je n'y pensai plus : ni pour moi, ni pour les autres. La question importante était ailleurs. Et les années passèrent... Beaucoup plus tard j'eus la reconnaissance d'un sentiment « nord-américain »[4] ; mais, Leduc n'en était pas, mais pas du tout ! Ce sentiment venait d'une certaine verdeur retrouvée dans la musique américaine et un peu partout dans les gestes : verdeur lyrique et virginale. Ce sentiment ne m'a pas quitté depuis. Leduc n'en était pas ; Morrice[5] n'en était pas. Morrice ? Il ne semble pas canadien non plus. Il fait du sud, de Tahiti via la France[6].

Leduc est le plus doux des fruits d'Europe qui ait mûri en Canada. Fruit dont la fleur n'a conservé que les caractères généraux – sentimentaux, peut-être, comme un souvenir – de son lieu d'origine. Ce n'est pas particulièrement une fleur de France ; il s'y ajoute de l'Italie, de l'Allemagne et ce qui est gentil, un peu de l'Angleterre. Dans le Temps elle est sur le circuit Renaissance-Surréalisme. Mais, ce fruit n'a pu prendre forme précise, saveur particulière, qu'après une longue germination à Saint-Hilaire et après 1864[7]. Constatation qui me rappelle ces grains de blé recueillis, après tant de siècles de silence, au creux des Pyramides et que l'on cultive maintenant, je ne sais plus où, au nord de l'Europe.

---

15 I *A* Pourtant, *au fond,* il 16 I *R* croire *au fond* canadien 33 I *I'* le *temps* elle

---

3. Ajout signifié par la lettre du 2 juillet 1954.

4. Formule semblable à celle qu'il emploie dans une lettre à Claude Gauvreau, le 21 janvier 1959 : « Je me suis reconnu de mon village d'abord, de ma province ensuite, Canadien-Français après, plus Canadien que Français à mon premier voyage en Europe, Canadien (tout court, mystérieusement semblable à mes compatriotes) à New York, Nord-Américain depuis peu, de là, j'espère 'posséder' la Terre entière ! » (voir *Liberté,* nº 22, avril 1962, p. 250 ; voir aussi *Propos rapportés,* p. 627-628).

5. Voir p. 165, n. 2.

6. Morrice peignit souvent au Maroc – parfois en compagnie de Matisse – de 1910 à 1913 et aux Antilles en 1915 et 1920-1921 (Jamaïque). L'allusion à « Tahiti via la France » vise à rapprocher Morrice de Gauguin.

7. Ozias Leduc mourut à Saint-Hyacinthe le 16 juin 1955.

Alors, en quoi Leduc est-il canadien ? Il est canadien pour les raisons qu'il est ce doux fruit d'Europe qui a germé, fleuri et mûri au Canada. Il a ce sens canadien parce que sa nature est pleine de sens, c'est-à-dire de présence, de responsabilité, qu'il a assumé généreusement ; ne rendant compte qu'à lui-même ou à son Dieu : ce qui est exactement la même chose. Mon cher Gilles, relisez la fin de son poème « Assomption ».

...
Pour, en fin de route,
Anéanti
Voir ouverts, m'attendant, les bras de Dieu,
De mon Dieu,
Le Dieu de mon désir,
Le Dieu d'amour et de beauté
Et, en lui m'abîmer
À jamais !
...[8]

et, dites-moi si « De mon Dieu » ne sous-entend pas clairement que son Dieu n'est pas celui des autres ?... Oui, le Dieu de Leduc est reconnu comme étant sien ; est entièrement recréé ; patiemment recréé comme tous les éléments de sa pensée. Leduc à lui seul est un monde complet, un monde sans fissure. Rien n'y est emprunté à aucun degré. Il a beaucoup lu, il a voyagé[9], mais il n'a conservé que ce qu'il a pu revivifier [178] intégralement. Et, sans souci des inconvénients, il a accordé ses actes à ses profondes certitudes. Marie Bouchard[10] m'apparaît de la même lignée ; seul le degré de culture, de conscience, les différencie.

64 I *A* inconvénients, *il* a

8. Ozias Leduc, « Assomption », *Arts et pensée*, vol. 3, nº 17, mai-juin 1954, p. 139. Nous retenons les trois points de suspension de la dactylographie de Borduas (*T.* 114) plutôt que la série de points utilisés dans la version éditée. Ces points signalent que les huit vers cités sont découpés à même le poème (qui en compte vingt-six).

9. Leduc s'était rendu en Europe avec Aurèle de Foy Suzor-Côté qui, lui, s'était inscrit à l'Académie Julian. Leduc « découvrit l'impressionnisme, note François-Marc Gagnon, et s'intéressa plus spécialement aux œuvres de René Ménard, au Sidaner et à Mucha » (*Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, p. 147, n. 4).

10. Mary Bouchard (1912 – 1945) était une artisane de la région de Charlevoix à l'époque où Paul-Émile Borduas, avec Jean-Marie Gauvreau et Albert Tessier, participa à une commission d'enquête sur l'artisanat et le tourisme. Elle a produit par la suite un certain nombre d'œuvres naïves, des huiles sur soie, qui

Leduc est l'esprit prenant conscience d'un rêve sans prendre conscience de ceux qui l'entourent ni du temps ni de l'endroit où il le vit autrement qu'en les introduisant dans ce rêve. Dans ce seul sens qu'il recrée tout son monde ; qu'il revivifie le vieux sommeil canadien : le sommeil de l'esprit en Amérique. Guy Delahaye[11] a aussi pris conscience d'un rêve. Il a eu l'occasion du réveil dans une forme si brutale qu'il ne pût l'accepter. Après une boutade magnifique il s'est retourné et a retrouvé en lui un rêve encore plus profond où l'attendait cette terrible et isolante sécurité catholique. Saint-Denys Garneau[12] a vécu l'horreur d'un cauchemar à demi éveillé, à demi-distance entre l'heureuse certitude de son enfance, qu'il ne pouvait ni rejoindre ni quitter, et l'assurance critique, contemporaine, de son impossible poursuite.

Autant de natures exceptionnelles – et combien d'autres qui me viennent à la mémoire dans une vague tragique – qui ont vécu dans des milieux courants. Autant de réponses exactes à ces milieux. De réponses exactes ? C'est-à-dire poétiques ; c'est-à-dire généreuses ; c'est-à-dire spontanées ; c'est-à-dire infiniment au-delà de la puissance de volonté ; c'est-à-dire strictement accidentelles. Changez quoi que ce soit à l'un quelconque des facteurs déterminants de ces destins – depuis le plus heu-

71 I *A* canadien : le I,II Amérique. *Guy de la Haie* a

furent exposées à la *Addison Gallery* (Andover, Mass). Elle fut au nombre des exposants choisis par le père Marie-Alain Couturier pour l'Exposition des Indépendants en 1941 et participa, avec Borduas, Pellan, Denyse et Louise Gadbois à une exposition tenue à la *Print Room* de la *Art Gallery* (Toronto) du 6 février au 2 mars 1942.

11. Guy Delahaye, pseudonyme du Dr François-Guillaume Lahaise (Saint-Hilaire-sur-Richelieu, 18 mars 1888 – Montréal, 20 octobre 1969), a dirigé un cercle littéraire et publié deux recueils de poésie : *les Phases – tryptiques* [*sic*] en 1910 et *«Mignonne allons voir si la rose»... est sans épines* en 1912. Lahaise et Leduc forment, dans cette région, un noyau stimulant de culture avec Ernest Choquette (Belœil, 18 novembre 1862 – Montréal, 29 mars 1941), romancier à qui on doit *les Ribaud* (1898), *Claude paysan* (1899) et *la Terre* (1916) dont il tira deux pièces de théâtre : *Madeleine* et *la Bouée*. Ozias Leduc et Borduas ont fait les décors de *Madeleine* jouée à Saint-Hilaire en 1928.

12. Hector de Saint-Denys Garneau, auteur de *Regards et jeux dans l'espace*, a laissé plusieurs écrits dont une première édition posthume est préfacée par son ami Robert Élie (*Poésies complètes*, 1949). À compter de 1924, Garneau fut condisciple de Borduas à l'École des beaux-arts ; il exposa à la *Montreal Arts Gallery* en 1934 et publia dans *la Relève* et *le Canada* des critiques remarquables sur certaines grandes expositions.

reux et inconscient, celui de Marie Bouchard, au plus malheureux et conscient, celui de Saint-Denys Garneau – et vous chan[179]gerez la relation entière ; c'est-à-dire toutes les formes, c'est-à-dire tout l'esprit. Voilà, certes, des vies et des œuvres éminemment valables. Des réponses qui nous informent mieux et davantage sur la valeur de ces milieux que cent mille vies communes. En retire-t-on toute la lumière qu'il serait nécessaire ?

Voilà, il me semble, mon cher Gilles, où nous en étions quand j'ai quitté le pays. Tout le reste c'était de la politique... Mais les choses changent. Elles changent toujours un peu. J'ai bien l'impression que ces temps héroïques sont désormais révolus au Canada. Certes il est épatant qu'en Amérique l'on soit si ardent pour les aventures sportives. Nous sommes ainsi en pleine magie du mouvement et Dieu sait si les corps m'intéressent. Il est bon aussi de sentir un enthousiasme collectif quelque part ! Il suffirait pour que nous soyons dans le meilleur des mondes, tout simplement, que les âmes généreuses, mieux informées, puissent répandre leur douceur qui est grande autour d'œuvres vives, au lieu d'être dans la continuelle nécessité de se replier sur elles-mêmes dans une morbidité peu propice à la vigueur d'un peuple. Il semble qu'un noyau assez nombreux, assez bien informé, existe déjà au Canada pour permettre les communications nécessaires au maintien des aventures spirituelles sur le plan social. Ça, c'est déjà énorme !

Vous n'êtes pas content ? Vous auriez préféré un tour à « Correlieu »[13] ? Comme vous avez raison ! L'on ne voit bien que là certains cieux bleus ornés de cumulus rosés. C'est le seul endroit pour y rencontrer ce cher vieillard légendaire, d'une légende à peine naissante, se promenant sur cette merveilleuse colline de la plaine de Champlain[14] dans un vêtement incroyable de poésie. Et peut-être aller avec lui à son enclos de pins si verts, en humer la fraîche odeur et goûter là, par terre, le sel de

89 I *A* Bouchard ; au 91 I formes ; c'est-à-dire 115 *A* raison ! L'on

13. Nom donné par Ozias Leduc à son atelier de Saint-Hilaire. L'expression, comme le rappelle François-Marc Gagnon, désigne « un type de navire où on avait 'corps et lieu' durant la traversée » (*Écrits/Writings*, p. 138).

14. La plaine de la rivière Richelieu, où s'écoulent les eaux provenant du nord du lac Champlain.

sa conversation ; goûter là, la sereine éternité du présent en sa société.

Partout dans ce domaine nous retrouvons la même unité, la même harmonie touchante et imprévue. Dans les tableaux si intimes, si connus d'aspect et pourtant si imprévus de délicatesse exceptionnelle, si humbles d'aspect, tout près de la simple pauvreté et pourtant d'un luxe inouï dans leur dénuement, si solitaires et pourtant si joyeux dans leur solitude. Toujours et partout cette impression, cette certitude de jeunesse invincible dans cet aspect de ruines en perpétuelle édification.

Mon cher Gilles, il y aurait tant et tant de choses à dire... Il faut en prendre son parti : on n'en aura pas fini de sitôt avec tous les sens de cette œuvre.

PAUL

127 I exceptionnelle ; si 128 I pourtant : d'un 129 I pourtant : si 130 I certitude, de 131 I *R* perpétuelle *ordonn* édification 133 I on en aura

OBJECTIVATION ULTIME OU DÉLIRANTE

[4] La peinture non figurative, improprement dite abstraction-baroque[1], où se situe ce groupe de six toiles[2], évolue dans le champ ouvert plus particulièrement à l'attention par la psychanalyse et le surréalisme.

Dans ce champ psychique deux voies opposées poursuivent leur destin. L'une, figurative, essentiellement illusoire, à fort accent littéraire, qui ne vaut que par l'image délirante. On y trouve De Chirico, Dali, Brauner, Bacon, bientôt De Kooning, et tant d'autres dont la filiation pré-impressionniste remonte à Jérôme Bosch. L'autre, non figurative, essentiellement matérialiste, qui ne vaut que par le langage plastique délirant, dont la tradition ne remonte qu'à Cézanne et où l'on trouve Mondrian et Pollock.

Cézanne, dans le désir de rejoindre la sensation de matérialité que l'univers lui procure, rompt avec l'illusion impression-

VARIANTES : dactylographies (copie originale et deux doubles au carbone), 2 f., (*T.* 262-B). Texte de base. « Borduas situe la peinture contemporaine », *l'Autorité du peuple*, 12 mars 1955, p. 4.

3 situe *ma peinture*, évolue

1. « À ce moment-là, à la suite de longues discussions de la 'Table ronde', le terme d'automatisme avait été remplacé par celui d'"Abstraction baroque'. Désir, sans doute, d'indiquer le besoin de conscience qui succéda à l'automatisme mécanique. Je n'y étais pour rien ! [...] // Ici Mathieu et ses amis emploient le terme d'"Abstraction lyrique', plus joli » (lettre de Borduas à Claude Gauvreau, 22 décembre 1956, parue dans *Liberté*, nº 22, avril 1962, p. 239).

2. Liste annexée à une lettre de Borduas à Gérard Lortie, New York, 7 février 1955 (fonds privé) : 1 *Mirage dans la plaine* [...] (1954) ; 2 *Cascade d'automne* [...] (1954) ; 3 *Pâte métallique* [...] (1954) ; 4 *Les Arènes de Lutèce* [...] (1953) ; 5 *Trophées d'une ancienne victoire* [...] (1954) ; 6 *Fanfare débordante* [...] (1954).

niste et nous donne une réalité plastique délirante plus importante que l'occasionnel aspect du monde qui la provoque. Exemple : une pomme peinte par Cézanne n'est pas intéressante par l'interprétation de l'idée de pomme qu'elle garde encore, mais nous émeut par la sensation d'une présence réelle, d'un ordre plastique, indépendamment de l'image évoquée.

Mondrian mis sur la piste d'une profondeur idéale, sans doute par la découverte que les cubistes firent de la « ligne spatiale » toute en lumière de Cézanne, raréfie de plus en plus les éléments de la perspective aérienne et aboutit à une objectivation troublante de l'idée d'espace[3] : sensation d'une profondeur infinie parce qu'inévaluable.

Pollock dans l'exaspération de ne pouvoir exprimer l'intensité d'un sentiment indéterminé, cette fois, par les voies admiratives de Picasso et autres, prend le risque magnifique de faire fi de ce qu'il peut aimer en peinture et donne libre cours à son ardente passion dynamique sans se soucier outre mesure des résultats. L'accident[4], qu'il multiplie à l'infini, se montre alors capable d'exprimer à la fois la réalité physique et la qualité psychique sans le support de l'image ou de la géométrie euclidienne. Exemple : le moindre accident dans une peinture de Pollock a la réalité et l'imprévu d'un grain de sable ou d'une montagne dans l'univers et nous livre en plus, sans que l'on sache comment, la qualité émotive de son auteur.

C'est à la suite de ces trois expériences capitales du langage plastique que se situe la peinture d'un groupe nombreux de jeunes peintres plus ou moins conscients de ces acquis récents[5].

---

3. « Il y aurait mille choses à dire : Sur cette nouvelle sensation de profondeur illimitée qu'on appelle 'Espace'. Cette sensation rajeunit toute l'approche du tableau qui ne s'évalue plus ainsi en terme [de] 'lumière' » (lettre de Borduas à Marcelle Ferron, New York, 19 mars 1955 ; fonds privé).

4. Voir, p. 633-634, le programme de l'exposition « La Matière chante » que Borduas a contribué à rédiger.

5. « Ici, comme je vous l'ai dit, Pollock, Kline et dix autres jeunes peintres sont au-delà du surréalisme. Bien entendu dans le sens historique le plus rigoureux. Rien à voir avec Mondrian bien sûr ! En France, d'ici, je ne peux voir que Tal-Coat. C'est tout ce que je peux dire... Pollock et ces autres peintres n'ont rien à voir non plus aux généralités même de New York » (lettre de Borduas à Claude Gauvreau, 25 septembre 1954, parue dans *Liberté*, nº 22, avril 1962, p. 237).

Armée d'un moyen d'expression à la fois positif et délirant, le plus objectif, le plus direct et le plus complet de toute l'histoire, il serait étrange, qu'avec le temps, cette peinture ne finisse pas par nous rendre familiers les aspects troublants du processus d'assimilation, d'évolution du sens de la réalité, et ne nous livre pas quelques secrets de son pouvoir de séduction. Tout comme la peinture sut, par le passé, nous rendre familiers les aspects troublants ou séducteurs du monde extérieur.

Une société nouvelle s'offre au-delà des cadres des civilisations connues. Elle semble se diriger vers l'auto-fabrication-intégrale des objets utilitaires[6] d'une part, et vers une connaissance de plus en plus réaliste des puissances psychiques par l'attentive psychanalyse d'autre part. Jusqu'où ira cette civilisation ? Seul le futur le dira. Mais, depuis longtemps déjà, pour quelques-uns, la grande aventure exige une réponse sans restriction à son appel.

New York, le 26 février 1955. PAUL-ÉMILE BORDUAS

6. Voir, p. 625, la première réplique de Borduas à Judith Jasmin, interview du 13 octobre 1954.

[PROPOS D'ATELIER]

[1] À Monsieur Noël Lajoie,

Il ne faut pas m'en vouloir, mon cher ami, de la déception probable de cette réponse. J'aurais été si heureux de vous envoyer une lettre remplie de joyeuse assurance, de bonnes nouvelles, de piquantes indiscrétions sur le compte des vedettes de la jeune – toujours jeune – peinture de Paris et, surtout, la révélation d'une ou de deux découvertes sensationnelles.

Pour cela il aurait fallu être un célèbre journaliste ou un grand collectionneur devant qui toutes les portes s'ouvrent d'elles-mêmes. Mon aventure emprunte des sentiers plus ténébreux, chemine infiniment plus lentement. Elle s'incruste, épouse les humbles nécessités qu'il faut bien vaincre coûte que coûte n'ayant pas le prestige suffisant aux grandes avenues du pouvoir.

Mais au fait, ne me demandiez-vous pas, plutôt que ce brillant reportage hors de portée, de reprendre les objets de nos conversations de Riis Park[1] au milieu de la foule légère jouant gracieusement dans le soleil, le sable fin et le vent chaud de l'Atlantique ?

Il y avait dans l'air, dans les yeux, dans le cœur, dans l'esprit, tant de sujets d'éblouissement que les plus folles préten-

VARIANTES I : dactylographie, « Paris, le 10 mars 1956 », 5 f. (*T.* 263) ; II : dactylographie, « À Monsieur Noël Lajoie », 5 f. (*T.* 263), texte de base.

11 I,II ténébreux ; chemine 13 I *R* les *plus* humbles 17 I nos *longues* conversations 20 I *AR* Atlantique ? // II

1. Le parc Jacob Riis, de New York, est sur la presqu'île Rockaway, près de Coney Island. Borduas, qui cite de mémoire, écrit « Riice-Park ».

tions étaient de mise et ce fut merveille de ne pas avoir craint d'en abuser. La beauté détonnante de ces corps nus des noirs bleu-noir incitait à la hardiesse. Le charme étrange, mystérieusement discret, de cette adolescente aux lignes de ser[2]pent, câlinant sa non moins belle maman, scandait les plus tendres associations. Vous vous souvenez de l'éclatante lumière qu'elles arrivaient à mettre dans ces midis flamboyants.

Nous avions la sensation d'être au cœur du monde : tout près de New York, à deux heures de vol de Montréal et si peu loin de Paris en face ! Tout semblait accessible et simple : les gestes les plus prestigieux, les significations les plus profondes, les certitudes les plus imprévues. Nous baignions dans une divine impersonnalité. Il eût été absurde de craindre pouvoir blesser qui que ce soit. Quant aux hasards des développements, un nom venait aux lèvres, il était déjà si puissamment magnifié qu'il entrait spontanément dans la gloire du présent. Du présent uni au passé, car nous savions très bien que tout venait de là-bas : cette vieille, si vieille, et chère Europe. Nous savions qu'il avait suffi, pour vivre ces moments d'enthousiasme et d'espoir en l'avenir, de libérer les formes d'inutiles contraintes et d'avoir éprouvé positivement cette pure idée d'« espace ». Nous savions qu'il avait suffi de consentir pleinement, sans restriction, largement aux séduisantes objectivités. Les nouveaux signes nés de la libération prenaient ainsi tout leur poids, offraient toutes les promesses d'une chasse aux grands gibiers, suivie d'un festin magnifique. Et, nous avions faim et soif.

En Amérique les joies de l'esprit sont pleines de sens. Ici, il semblerait que les douleurs du corps et de l'âme soient pleines d'esprit.

Comment reprendre ces conversations ?...

[3] Au Canada l'hiver sait sourire, même rire, mais ici... L'hiver est une interminable fin-novembre... Les larges baies vitrées de l'atelier donnent sur un long mur de pierres fermant un beau

---

24 I *A* beauté *détonnante* de 25 I bleu-noir [*R détonnait A incitait à la hardiesse*]. Le 36 I,II développements un 37 I,II lèvres il 39 II passé car 41 I et *d'assurance* en 47 I,II gibiers suivie 50 I,II l'âme *sont* pleines 53 I rire *souvent* ; mais

jardin d'une maison de santé[2]. Autant je recherchais le vertige des vagues l'été dernier, autant je crains le beau jardin d'en face. La nuit reprend ses droits parfois. Les angoisses du cœur cruellement accentuées par la distance, et il est mauvais que cette distance soit un océan, en profitent traîtreusement.

Après cinq longs mois qu'ai-je accompli ? À peu près rien ! Quoique ce ne soit pas l'avis des amis. Le temps ne s'apprécie plus à la même échelle. Il est beaucoup plus lent ou beaucoup plus rapide. Si vous recherchez les faciles provocations sensorielles, ou les griseries verbales, l'impression de vitesse peut devenir folle : Paris restant apparemment sans rival. Si vous recherchez l'intelligence des chefs-d'œuvre de l'histoire, le temps est aboli. Vous vivrez dix ans sans réaliser qu'il existe une actualité en dehors de vous perdu dans la multitude des associations permises tout autour de votre isolement. Mais pour qui vit au plus près du quotidien le temps bouge à peine. Il faut mûrir sur place, s'enraciner, prendre conscience dans la petite fuite des jours, cette longue patience.

Il est disgracieux d'abuser des faciles récriminations. Toutes les grandes villes sont blanches et noires. C'est quand même ce que j'ai fait abondamment en Canadien doublé d'un Améri[4]cain pressé. Ce fut odieux : n'ignorant pas, bien sûr, que de si nombreux artistes étaient dans d'exécrables conditions de logement, de nourriture, sans les moyens d'acheter les matériaux indispensables au travail. J'arrivais en veinard et comme tout veinard en grossier personnage. Un éreintement, dont je relève à peine, a d'ailleurs suivi ces maudites et inutiles récriminations. Si l'on pouvait utiliser ce que l'on sait !

Des manifestations d'art de la cité, compte tenu de ma détestable attitude, celles qui m'ont le plus touché jusqu'à maintenant, m'étaient connues de New York où l'information est vrai-

60 I *A* profitent *traîtreusement.* // Après cinq mois *interminables que* s'est-*il* accompli ? *à peu près rien* ! quoique 61 I *R* mois, *quand je regarde ce qui* s'est accompli, *j'ai l'impression d'arriver* quoique 63 I est *ou* beaucoup 67 II l'histoire le 68 I Vous [*R pourrez*] [*l' vivre S vivrez*] dix 69 I de *vous-mêmes* perdu 82 I *A* récriminations. *Si l'on pouvait utiliser ce que l'on sait* ! // Des 84 I *A* art *de la cité,* compte 86 I *A* New York *où l'information est vraiment exemplaire.* Tout

2. Les fenêtres de l'atelier de la rue Rousselet donnent sur la cour intérieure de l'hôpital des Frères de Saint-Jean-de-Dieu.

ment exemplaire. Tout le mouvement allant de l'expressionnisme de Germaine Richier au graphisme de Mathieu. Dans le champ de l'« espace » n'apparaît que le premier stade négatif des continuateurs de Mondrian à Soulages. Le charme de Soulages est encore la lumière. Comme dit un ami : « Ses petites fenêtres ! » J'y vois, quant à moi, une dualité : le désir d'une construction simplifiée en nuit et jour – noir sur blanc – donc en espace mais annulé par une hésitation émotive, un manque de consentement profond qui l'incite à « meubler » en lumière. Ce manque de consentement compensé est la raison de son succès. C'est curieux comme nous sommes lâches les hommes ! Tout en recherchant les joies nouvelles qui avivent le sens de la vie, nous nous accrochons désespérément au plus petit espoir d'une éternelle fixation qui en fait est déjà une mort partielle !

Mathieu remplit un rôle éblouissant. À la limite des genres il unit la danse, l'humour et la peinture en un acte théâtral. [5] Rien n'est plus émouvant que ces grands jeux du désespoir. Vive ceux qui savent brûler !

En plus de ces gloires il y a naturellement toute la gamme croupissante des tendresses morbides qui se complaisent dans la honte de n'être qu'un homme désormais solitaire... Et une jeune génération qui monte et qui brûlera elle aussi de l'actualité de demain.

Quelles seront les conséquences de l'exemple drastique de l'école de New York dans tout cela ? Il est trop tôt pour savoir.

---

87 I mouvement [*R qui va A allant*] de 88 I de *Jeanne* Richier II de [*R Jeanne A Germaine*] Richier 89 I *A* champ *de l'*« espace » 90 I,II à *Soulage*. Le 91 I,II de *Soulage* est I *l'*lumière, *comme* dit I,II ami : «*ses* petites 92 I moi, [*R deux principes différents A une dualité*] : le 93 I d'une *grande* construction 95 I « meubler » *de* lumière 98 I *R* recherchant *la nécessaire évolution* qui *retarde la mort fatale*, nous I *A* recherchant *les joies nouvelles* qui *avivent le sens de la vie*, nous 100 I *A* fixation *qui en fait est déjà la mort* ! // Mathieu 102 I Mathieu *joue* un 103 I théâtral. [*R Cela semble le partage A Rien n'est plus émouvant que ces grands jeux*] du désespoir. [*A Vive ceux qui savent brûler* !] // En 107 I *A* complaisent *dans la honte de n'être qu'un homme...* Et 109 I monte [*R où se trouvera la »brûlante A et qui brûlera elle aussi de l'*] actualité » de 110 I demain. <Ajout raturé en I. L'addition est signalée par un cercle, placé en appel du mot « demain ».> *Et voilà* [*A peut-être*] *la nouvelle sensationnelle* ! *Il y a, au moins dans l'opinion des habitués du Sélect et du Royal, à ce que l'on me dit, une jeune école canadienne de peinture* ! *C'est toujours ça* !... <Fin de l'ajout raturé.> 112 I *A* New York *dans tout cela* ? Il I *R* savoir. *Tout ce que* l'on *peut* dire *déjà* est I *A* savoir, *mais déjà le moins que* l'on *puisse* dire

Mais le moins que l'on puisse dire déjà est que des accords pleins de résonances s'opèrent. Jamais nos chères certitudes n'ont été plus fermes.

Le soleil revient avec le printemps tout proche et si joli à Paris. Bientôt le courage d'aller au-delà des soucis devrait poindre avec les premiers bourgeons des peupliers. Et, libéré encore une fois, l'impossible sera rejoint. Au moins !

Voilà, mon cher ami, où j'en suis. Si cette confession d'une aventure lourdement intérieure peut vous être utile, elle est à vous de tout cœur.

Paris, le 10 mars 1956. PAUL-ÉMILE BORDUAS

114 I *V* Jamais *mes* chères 119 I moins !... // Voilà 120 I *A* confession, d'une II confession, d'une 121 I *R* aventure <illisible> intérieure, *qui ne risque* [*AR* <illisible>] *pas d'autres chemins* <illisible> peut I *A* aventure *lourdement* intérieure

[1]QUESTIONS ET RÉPONSES (RÉPONSES À UNE ENQUÊTE DE J.-R. OSTIGUY)

1. *Depuis combien d'années votre peinture affecte-t-elle une forme non figurative ?*

À la première exposition du Père Corbeil, à Joliette, en 1941 ou 1942[1], figuraient[2] : « Harpe brune », abstraction préconçue à préoccupation géométrique et expressionniste. La dualité interne de cette toile m'a amené à la détruire[3] un jour malgré son succès national de curiosité[4]. Il n'en reste qu'une photo et quelques critiques favorables. Le deuxième tableau était une horrible tête se dressant verticalement sur un plan horizontal en pleine pâte pouvant suggérer une grève. J'ignore pourquoi j'intitulai cette toile « Le Philosophe ». Il n'en reste

VARIANTES I : dactylographies (copie originale conservée au Musée des beaux-arts du Canada et double au carbone, *T.* 262-D, 9 f.), texte de base ; II : articles parus en p. 3 du journal *le Devoir* le 9 et en p. 7 le 11 juin 1956.

6 à Joliette <Nous retenons la leçon II : « Joliette, en » plutôt que la leçon I : « Joliette en ». >

1. Au Séminaire de Joliette, du 11 au 14 janvier 1942.

2. Accord du verbe avec l'ensemble des quatre tableaux.

3. « Mille regrets ! La peinture *Harpe brune* a été détruite peu de temps après sa réalisation. Il m'est arrivé, quelques fois, de donner libre cours à mes instincts carnassiers » (lettre à Sidney Key, Saint-Hilaire-Est, 13 avril 1951 ; *T.* 223). Voir également *supra*, p. 348.

4. Elle fut exposée par *The Canadian Group of Painters* en 1942 ; au Cabinet d'estampes de la *Art Gallery* (Toronto) (6 février – 2 mars) et à la *Montreal Art Association* (7 – 29 mars).

rien. Enfin, un troisième petit tableau, « Abstraction verte »[5], daté de 1941, se tenait modestement mais fermement sur le mur. Des trois[6] ce fut la seule toile à trouver grâce devant ma rage destructive. Il est le premier tableau entièrement non préconçu et l'un des signes avant-coureurs de la tempête automatiste qui monte déjà à l'horizon.

Je dois beaucoup à cette exposition de Joliette, à la liberté d'y accrocher sans discussion les dernières toiles. Elle permit une prise de position, trop tragique sans doute, mais qui n'en a pas moins été le point de départ des libérations ultérieures.

2. *Comment situez-vous votre travail dans l'évolution contemporaine en peinture ?*

Comment savoir ? Nos désirs, nos espoirs nous permettent si peu de recul devant les œuvres récentes. Les jugements de l'extérieur ont plus de chances d'objectivité, et encore ! Les gouaches de 1942, que nous croyions surréalistes, n'étaient que cubistes[7]. Il a fallu cinq ans pour le voir. Toutes les huiles de 43 à 53 que l'on jugea excessivement « modernes » baignent dans une lumière et dans [2] une foi antérieure au christianisme : similaire à l'art étrusque. Il a fallu émigrer à New York pour s'en rendre compte. Comment situer les toiles venues depuis ? Devrais-je émigrer au Japon cette fois pour le réaliser ? Que ces tableaux soient devenus de plus en plus blancs[8], de plus en plus

29 encore ! <Nous retenons la leçon II : « Les gouaches, de 1942, » plutôt que la leçon I : « L'exposition des gouaches, en 1942, que ». > 33 similaire <Nous retenons la leçon II : « à l'art » plutôt que la leçon I : « de l'art ». >

5. Longtemps considérée comme perdue, cette toile a été retrouvée en 1979, en France, dans la collection Florence Loeb, par Claudette Hould et acquise en mars 1980 par le Musée des beaux-arts de Montréal.

6. François-Marc Gagnon note qu'un quatrième tableau, exposé à Joliette, *Île fortifiée* (1941), n'a pas été détruit (*Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, p. 118-119).

7. Borduas s'explique dans la deuxième interview accordée à Judith Jasmin, le 2 mai 1957, à propos des tableaux en noir et blanc : « il n'y a plus de perspectives : ni aérienne ni linéaire, mais quand même, toujours, la troisième dimension, mais une troisième dimension qui est exprimée sans le secours de toute une série de plans » (voir p. 632).

8. Voir dans la même interview : « Dans les derniers tableaux [...] la couleur jouait justement ce rôle d'intermédaire d'un plan à l'autre. Et comme les intermédiaires ont sauté, la couleur a sauté avec... » (p. 632).

« objectifs », ils n'en restent pas moins complexes, quand je vois tout autour de moi des œuvres au sens clair et précis, de l'expressionnisme au graphisme. Toujours les miens semblent faire une synthèse émotive d'éléments très nombreux. C'est ce besoin émotif qui masque tout. Ne sont gardés que les tableaux qui m'échappent. Si par hasard il en vient un au sens clair et facile il devient vite insupportable. Mon seul « jugement » valable en face de mon travail est le « vertige » d'une reconnaissance essentiellement émotive provoquée par la sensation d'une synthèse généreuse. C'est le mieux que je puisse dire.

3. *Votre compréhension de l'histoire vous aide-t-elle à orienter ainsi votre peinture ? Par exemple de récentes découvertes dans le domaine de la science ou de la psychanalyse vous ouvrent-elles de nouveaux horizons ?*

L'art véritable n'est-il pas celui qui fait la somme des expériences de la vie sur tous les plans ? Il n'est pas contradictoire d'aimer à la fois Bacon à la somme psychique si expressive et Mondrian à la somme rationnelle si révélatrice. L'un et l'autre orientent nos espoirs. L'un et l'autre sont l'occasion de nouvelles permissions. Ainsi, dans un degré approprié, chaque enthousiasme, de la psychanalyse à l'autofabrication, trouve son expression exacte dans une rigoureuse échelle de valeurs.

[3]4. *Dans l'histoire de l'art quelles sont les phases ou les artistes qui vous intéressent le plus et pourquoi ?*

Ici l'on peut s'étendre indéfiniment. Le rythme de nos préférences suivant vraisemblablement celui de nos possibilités de réception qui permettent le don en retour. Depuis longtemps déjà mes préférences vont aux époques archaïques n'ayant ni la mesure, ni la patience, ni la sécurité, ni la prétention classiques. Comme beaucoup de contemporains je suis lancé dans l'univers sans tremplin. Ceux que l'on m'a généreusement proposés s'étant avérés assez tôt incompatibles avec mon aventure. Nous n'avons plus un aspect de l'univers à amenuiser, mais tout un pan de l'univers à découvrir. En somme peu de choses me semblent indispensables au sentiment de communion et de continuité historique : quelques dessins des cavernes, quelques figurines béotiennes, la splendide peau de bison du Musée

65 prétention <Nous retenons la leçon II : « classiques » plutôt que la leçon I : « classique ».>

d'Ottawa[9], ou de Toronto, la *Pietà* dite d'Avignon, la crucifixion de Grünewald, le clair-obscur de Rembrandt, la lumière de Cézanne et l'espace de Mondrian. Ajoutons, en contrepartie, la candeur de Rousseau, l'ingéniosité de Klee et le délire de Bacon. Tout ça c'est évidemment quelque chose, mais qui dénombrera ce que j'ai dû voir et goûter pour hisser ces noms et ces œuvres dans ma reconnaissante admiration ?

5. *Croyez-vous que la non-figuration inaugure une forme nouvelle de l'art pictural où le tableau n'aurait plus rien à voir ni dans ses moyens, ni dans ses fins avec les apparences visibles du monde extérieur, pour recourir uniquement aux éléments premiers : lignes, formes, couleurs, dans le but d'exprimer le monde intérieur ?*

[4] Des lignes, des formes et des couleurs qui n'auraient pas de justifications profondes avec le monde extérieur seraient impuissantes à exprimer le psychisme.

Le premier Mondrian que j'ai vu (c'était à l'une des deux expositions des chefs-d'œuvre, au Musée de Montréal, durant la dernière guerre[10]) occupait un coin obscur de la grande salle réservée à la si mauvaise peinture hollandaise contemporaine. Ce fut un ravissement ! Et Dieu sait comment mal préparé j'étais à cette rencontre : en pleine lutte contre la tyrannie cubiste. J'ai reconnu spontanément la plus fine lumière que je n'avais encore jamais vue en peinture. Et « lumière » était dans le temps, pour moi, synonyme d'« espace ». Lumière, espace, sont des phénomènes visibles et extérieurs. Avant Mondrian nous avions l'habitude du cheminement dans la lumière d'un dégradé à l'autre. Depuis Mondrian nous gardons toujours notre faculté millénaire mais en plus nous pouvons, à l'occasion, goûter sans

74 II Ottawa ou 90 chefs-d'œuvre <Nous retenons la leçon II : « au Musée » plutôt que la leçon I : « du musée ».> 95 II que *j'*avais

9. Les surréalistes avaient manifesté dès 1935 un intérêt pour l'art primitif d'Amérique du Nord. Témoin cet article de Paul Éluard, « La nuit est à une dimension » (*Cahiers d'art*, vol. 10, nº 5-6, 1935, p. 99-101 et 113) illustré par neuf masques et deux statuettes ; c'était à l'occasion de l'Exposition des masques et objets de l'Amérique du Nord-Ouest de la collection Charles Ratton. Vincent Bonnoure a repris le texte d'Éluard dans *la Peinture américaine* (Lausanne, Éd. Rencontre, p. 111) et reproduit (*ibid.*, p. 79) deux peaux de bison des Indiens des Prairies, l'une à décoration symbolique (Paris, collection privée), l'autre à décoration figurative (Londres, British Museum).

10 « Exposition des chefs-d'œuvre hollandais », en 1944.

l'intermédiaire de la perspective aérienne la totalité imaginable de l'espace. C'était un fait visuel constant : seul le sens, l'appréhension, en est changé. Pollock libère son exaspération en utilisant les formes les plus dynamiques et les plus humbles qui soient : « the little drops ». Ces petites gouttes sont-elles oui ou non des phénomènes constants du monde visible et extérieur ? Avant Pollock elles étaient sans pouvoir expressif. Maintenant elles sont chargées de sens. C'est une nouvelle addition. Nous croyons tous posséder le monopole du visible et nous le croyons immuable. Chaque nouvel acquis de l'art provoque une perturbation dans notre équilibre qui pour être confortable doit être sans problème. La découverte est alors niée, ou déviée, inutilement : la tranquillité est perdue. Coûte que coûte il faut l'assimiler et retrouver un nouvel équilibre qui encore une fois sera ressenti immuable.

[5] Non !... Depuis le début il y a l'homme dans un univers insondable. Où l'homme n'est qu'une des manifestations de cet univers. Comment cela peut-il être changé ?... Seule la somme de nos expériences change.

L'expression du « monde intérieur » n'a pas de sens si elle n'est pas, comme toujours, la plus exacte relation possible avec le visible. Dans ce visible infini nous choisissons les aspects les plus dignes d'intérêt, les plus frais ou les plus troublants. L'aventure de la conscience se poursuit sans déviation. L'on est ou l'on n'est pas de l'aventure.

Ce que l'on appelle l'art abstrait ou non figuratif est le successeur de l'art concret ou figuratif. L'art figuratif nous a conduits lentement, d'addition en addition, à un nouveau sens de la réalité. À un sens si aigu que nous exigeons des équivalences exactes : similitude des processus de la vie dont les fruits sont strictement accidentels, similitude de notre concept d'un espace illimité, similitude de la lumière qui n'est plus imitative mais tend à sa parfaite objectivité, similitude même de la matière qui ne peut plus être illusoire.

Ainsi faisant nous poursuivons, comme le sauvage dans sa caverne, les bêtes non encore apprivoisées, et comme il exprimait pour la première fois non seulement l'un des aspects visibles du monde mais inconsciemment son état psychique, nous

112 II équilibre, qui pour être confortable, doit 131 II exactes, similitude

exprimons pour la première fois non seulement l'un des aspects visibles du monde mais aussi notre état psychique. Les mêmes fins, les mêmes moyens, toujours. Seuls les aspects changent comme lorsqu'on tourne autour d'un objet complexe. Au train où va la conscience générale il est probable que l'art dit non figuratif poursuive sa marche victorieuse longtemps avant que l'on [6] ne s'avise, en certain milieu, qu'il ne s'agissait que d'une figuration nouvelle ! Plus intime, certes ! plus immédiate, plus troublante parce que plus au cœur du réel. Cet objet qu'est l'univers serait-il spiral ? Des imitations nous sommes passés aux équivalences exactes. Nous jouons les étoiles !

6. *Certains critiques d'art parlent d'avant-gardisme en peinture ; selon vous cette expression a-t-elle un sens, lequel ?*

Il y a toujours eu des hommes pour chasser, à leurs risques et périls, la rare poésie et d'autres pour profiter confortablement des résultats de la chasse. Il y a toujours eu des hommes au dégoût facile, ainsi poussés à la recherche de nouvelles possessions, et d'autres moins difficiles. Que l'on nomme « avant-garde » cette équipe de la perpétuelle recherche et « pompiers » ceux qui pour mieux profiter des découvertes déjà anciennes tentent d'éteindre la fine flamme animant la petite équipe, c'est une question de vocabulaire où je n'ai aucune autorité. Personnellement, je déteste notre langage d'art qu'il serait bon de réviser complètement, mais que faire ? Ici on emploie, entre initiés, un langage vertigineux. Peut-être est-il encore plus détestable que le langage courant ? Qui sait ?...

7. *Vos recherches et celles de vos confrères canadiens vous paraissent-elles bien différentes de celles des peintres à tendance non figurative les plus réputés de l'Europe et des États-Unis ?*

On travaille sur les mêmes problèmes lucides à Tokyo, Montréal, New York ou Paris. Ce qui n'est pas encore élucidé ce sont les réponses partout différentes.

La recherche en art procède d'un clair concept, qui est l'ultime rationalisation d'une découverte antérieure déterminant un champ [7] d'espoir, ou, d'une assimilation strictement émo-

147 II nouvelle. Plus II certes ! *Plus* immédiate 158 II et <Nous retenons la leçon II : « et 'pompiers' ceux » plutôt que la leçon I : « et 'pompier' ceux ». >

tive déterminant un champ de désespoir. Espoir, désespoir, semblant aussi dynamiques l'un que l'autre. Ce sont les deux pôles de la conscience universelle, les deux réactions positives aux vases communicants. Cézanne, Klee, Kandinsky[11], Mondrian, Pollock sont universellement connus et assimilés[12]. Et d'un état psychique propre au lieu où le travail s'opère. Cet état psychique est l'inconscient du lieu. Qui connaîtra jamais l'ensemble de ses profondes ramifications ?... C'est la réponse vitale bien au-delà des possibilités de captation immédiate de la raison. Où rien ne peut être dissimulé : pas même l'âge de l'agglomération. Cet état psychique détermine le choix spontané des matériaux utilisables en vue de la recherche à faire. Tokyo joue sur des notes minimums, Montréal utilise lourdement des maximums, New York procède par simplifications monumentales, Paris est toute subtilité, complexité, et il faut bien le dire, morbidité. Des réponses significatives naîtront les nouveaux champs d'espoir.

Sur ce plan les réponses canadiennes ne sont pas encore dans le cycle de la discussion mondiale.

Pourquoi ?[13]

L'intégrité de la jeune école du Canada est au moins égale à toute autre. Les problèmes dont l'on tente la solution sont aussi les mêmes, à peu de choses près. La recherche y est suffisamment collective pour affronter la confrontation mondiale. Pourquoi nos fières et ardentes réponses canadiennes, une fois sorties du pays, ne déclenchent-elles pas la discussion ? Elles semblent, de l'extérieur, entachées de fixations inutiles. Les matériaux utilisés n'ont pas encore assez brûlé au feu de la lutte. Elles semblent lourdement chargées de sentimentalité. Elles ne

179 II assimilés. // Et 180 II état *physique* est

11. La *C.A.S.* avait présenté des Kandinsky à l'exposition «*Art of our day.* L'art d'aujourd'hui », de la *Art Association of Montreal,* du 13 au 28 mai 1939 (François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique,* p. 82-83).

12. Une coupe en deux paragraphes, pratiquée ici en II, vise à faciliter la lecture en détachant la réflexion sur l'état psychique, qui suit, de celle qui porte sur le clair concept, qui précède.

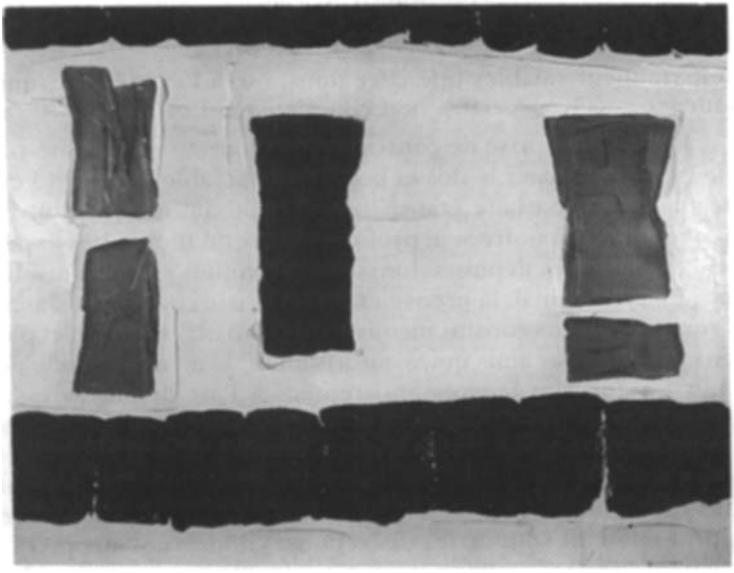
13. Dans *Paul-Émile Borduas. Écrits/Writings,* cette question est présentée comme venant de Jean-René Ostiguy (p. 149). Elle ne figure pas dans le questionnaire Ostiguy conservé à la Bibliothèque du Musée d'art contemporain, fonds Robert Élie.

sont vraiment valables que chez nous, ou, à l'ex[8]térieur, que pour les couches sociales non complètement évoluées.

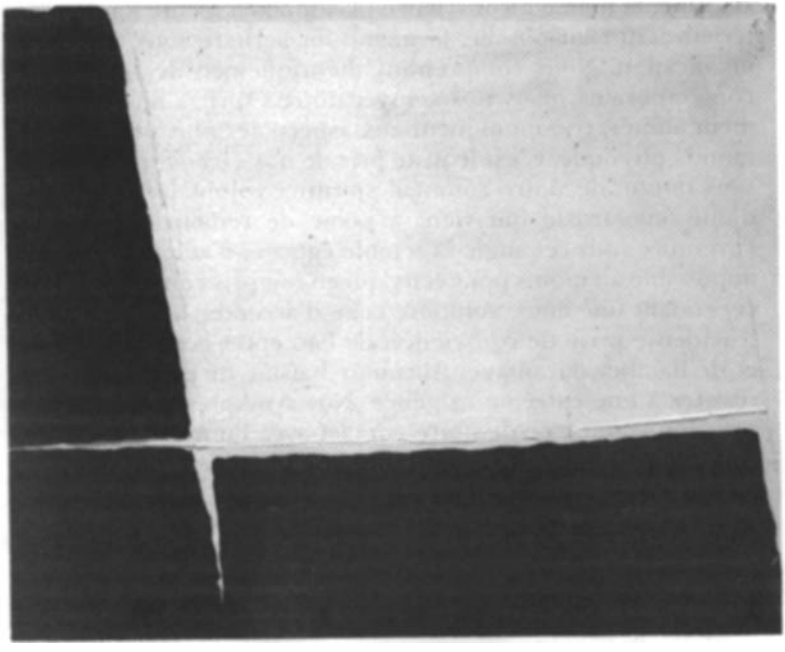
Face à cette prise de conscience douloureuse que reste-t-il à faire ? Lui tourner le dos et poursuivre la table rase de 43 en créant la plus parfaite étanchéité possible autour du mouvement et refaire à notre seul profit, au cours du temps, des expériences formelles depuis si longtemps révolues ? Nous aurions ainsi un art original, la preuve en est faite par ces tableaux anachroniques, petits cousins inconscients d'un art étrusque, et par ceux d'un de mes amis qui, s'autorisant de la même attitude de 43, a produit des œuvres apparentées à l'art des Incas qu'il ignore, et par cet autre jeune Canadien à la série de tableaux juxtaposant inconsciemment en quantité égale un art africain et indien. Ces trois faits, pour ne mentionner que ceux-là, sont sans exemple connu dans le monde. Ils mériteraient une étude approfondie. Ils sont certes des réponses imprévues aux préoccupations de l'art contemporain, mais des réponses inutilisables hors de chez nous. Si je les crois typiquement canadiennes, malgré leurs lointaines accordailles, c'est d'abord qu'elles ne se sont produites que chez nous, ensuite elles ont le même archaïsme, la même inconscience plastique, la même lumière antérieure au clair-obscur, la même foi barbare sans apparente justification. Nous comprenons théoriquement les problèmes contemporains, mais nos sens et notre esprit, non complètement affinés, communiquent aux aspects les plus primaires du monde physique. C'est le juste prix de nos escamotages passés, sans doute, de notre sommeil spirituel volontaire. C'est l'art d'une âme fruste qui vient à peine de renaître. Poursuivre l'aventure sous cet angle-là semble égoïste, d'ailleurs c'est déjà impossible au moins pour ceux qui en ont pris conscience. Il y a cependant une autre solution, celle d'accepter la cruelle, mais fructueuse prise de conscience, de l'accepter généreu[9]sement et de flamber davantage. Aucun archaïsme ne peut longtemps résister à une extrême exigence. Nos symboles, qui sont l'expression spontanée de notre contact avec l'univers, se clarifieront d'eux-mêmes et résonneront aux plus fines vibrations actuelles.

Paris, le 10 avril 1956. PAUL-ÉMILE BORDUAS

211 I,II original la 232 aventure <Nous retenons la leçon II : « sous cet » plutôt que la leçon I : « sur cet ».>



Paul-Émile Borduas, *la Chambre ouverte*, 1957, huile sur toile, 78,7 x 97,6 cm ; Musée du Québec.



Paul-Émile Borduas, *Pierres angulaires*, 1959, huile sur toile, 88,9 x 115,6 cm ; coll. privée.

[LA CHAMBRE OUVERTE]



"LA CHAMBRE OUVERTE" l'est sur un secret inviolable, sur l'inconnu inconnaissable.

Vos dons me plongent – ensuite – dans une solitude exceptionnelle : comment la partager – même – avec vous ?

L'angoisse a changé de sens.

Paul

À MICHELOUMICHELOU

« LA CHAMBRE OUVERTE » l'est sur un secret inviolable, sur l'inconnu inconnaissable.

Vos dons me plongent – ensuite – dans une solitude exceptionnelle : comment la partager – même – avec vous ?

L'angoisse a changé de sens.

PAUL

[APPROXIMATIONS[1]*]*

[32] Il serait souhaitable, monsieur, que l'on cesse de flatter la vanité des peintres en leur posant des questions. Ils prennent tant de plaisir à répondre qu'ils risquent bientôt de ne plus peindre. Bon ! Allons, pour une fois encore.

Si le manifeste *Refus global* a exercé une influence sur la pensée au Canada, cette influence devrait être visible dans la modification du sens critique en général et par une nouvelle orientation du mouvement de l'art en particulier. À d'autres les réponses. Voilà une question d'éliminée.

Comment puis-je assurer que l'informel, le tachisme, le plasticisme, se situent dans la filiation de l'automatisme ? Ne faudrait-il pas un fameux toupet, ayant quelques titres à la paternité, pour s'en prévaloir publiquement ? Cependant, plus humblement, je sais qu'au Canada l'automatisme est antérieur à ces différentes facettes d'une même liberté initiale. La revendication énergique de cette liberté dans *Refus global* a été, sans doute, une large [33] permission voire pour des recherches contraires à certaines attitudes du manifeste.

Si je tiens pour universelle la portée de *Refus global* ? Non ! La peste, les guerres mondiales, notre vertigineuse mécanique ont cette portée : le sort de tous les peuples en dépend plus ou moins. Au fait, qu'entendez-vous par universelle ? On en parle beaucoup au pays, il me semble. La matière (et les lois qui la régissent) est universelle. Qu'elle soit animée ou non. L'esprit,

1. L'original ne comporte aucun titre mais l'éditeur a inscrit au-dessus du texte « N° 1 » et, plus bas, « Enquête sur l'automatisme » ; il a biffé l'en-tête : « Paris, le 11 novembre 1958 // M. Maurice Beaulieu // 3285 avenue Linton // Montréal, Canada » et reporté à la fin l'indication du lieu d'origine et la date.

qualité pensante de la matière, l'est également bien sûr. Pour la portée de l'esprit c'est éminemment un autre problème. Dieu sait combien lentement ses manifestations se généralisent ; et encore : en perdant toute valeur poétique. Malgré les éléments spirituels de *Refus global* sa portée mondiale est nulle en dépit d'échos français[2], anglais[3], japonais[4] et américains[5]. Les réponses étrangères ont situé spontanément ce texte dans la lignée surréaliste, alors en pleine actualité, sans en voir l'aspect divergent. La critique canadienne n'a pas été plus lucide, au contraire. Les contacts en sont restés là. Par la suite, d'un peu partout, monta une vague similaire, heureusement cette fois, dégagée du surréalisme. Cette vague a une portée universelle. Le mérite en revient particulièrement à New York : sans [34] rien nous devoir évidemment. Restent les cheminements invisibles aux conséquences imprévisibles dont personne ne puisse parler ; mais dont les communications les plus étranges nous parviennent de temps à autre.

Les raisons débordant, j'ai écrit – et signé – dans le temps *Refus global* sans trop savoir pourquoi. Peut-être uniquement parce qu'il était nécessaire à mon équilibre intérieur, dans sa relation avec l'univers, exigeant une correction aux formes inacceptables d'un monde imposé arbitrairement. Aujourd'hui, sans répudier aucune valeur essentielle, toujours valable, de ce texte, je le situerais dans une tout autre atmosphère : plus impersonnelle, moins naïve, et je le crains, plus cruelle encore à

---

2. Notamment dans la conférence prononcée le 13 janvier par André Breton à Radio-Canada : « Où en est le surréalisme ? », à l'émission « Revue des arts et des lettres » ; un extrait a paru dans *la Semaine à Radio-Canada*, 1er au 7 février 1953, vol. 3, nº 17 (*T.* 110) ; le texte intégral a paru dans *Vie des arts*, nº 80, automne 1975, p. 16-17.

3. Simon Watson Taylor soumit à Borduas une traduction du *Refus global* (publiée dans *Artscanada*, décembre 1978/janvier 1979, nº 224-225, p. 19-20). Borduas écrit à Taylor, le 10 avril 1950 : « Votre décision d'inclure une traduction anglaise de *Refus global* à votre publication de textes surréalistes internationaux ne peut que me séduire. [...] *Unions libres* n'est pas encore arrivé. Je l'attends avec impatience et vous remercie ». Watson projetait peut-être un second numéro de *Free Union – Unions libres*.

4. Dans une lettre à Charles Doyon, le 3 mai 1949 (ANQ, fonds Doyon), Claude Gauvreau fait état d'une lettre à Borduas de Shinji Koike, directeur du *Kaigai Bunka Chuokyoku*, de Tokyo, en date du 30 mars 1949. Gauvreau rappelle que, bien que *Refus global* soit déjà épuisé, on en demande encore des exemplaires aux États-Unis et, comme c'est ici le cas, au Japon.

5. Voir [Stuart Keate], « L'automatiste », *Time*, 18 octobre 1948, p. 22.

respirer. J'avais foi, en cette tendre jeunesse, en l'évolution morale et spirituelle des foules. Un voyage en Sicile, entre autres, aurait suffi à lui seul à me guérir de cette détestable sentimentalité d'esclave[6]. Certes, je brûle d'amour, à ma limite, pour la Terre entière et ses habitants. Mais, je n'ai foi qu'en peu d'hommes. Plus urgente[7] apparaît la reconnaissance dans la foule des âmes ardentes susceptibles de transformer profondément l'aventure humaine que de se lier aux quantités sans espoir.

[35] Puissent, monsieur, vous servir ces quelques approximations.

6. Le voyage eut lieu en octobre 1956. Voir Chronologie, p. 43.

7. Borduas a écrit « urgent ».

[1]PETITE PIERRE ANGULAIRE POSÉE DANS LA TOURBE DE MES VIEUX PRÉJUGÉS

À mon cher Claude, en ces mois de novembre-décembre 1958.

J'aimerais être aussi en forme que vous l'étiez en écrivant votre dernière lettre. Si franche, claire et puissante, qu'elle semble comme écrite du sommet de notre « Pain-de-Sucre »[1] qui ne craint ni le vent, ni les tempêtes. Loin de ces hauteurs je barbote : dépression, trouble respiratoire, pas de soleil dans le ciel ni dans la tête, pas de peinture. Je me laisse soigner gentiment sans grand résultat. Le temps passe. La lumière reviendra, un jour ou l'autre, avec sa joie de vivre. Familières et banales ces perturbations diverses suivent hélas un cycle trop connu. Un peu de pêche, un peu d'amour et de chasse dans mon clair pays seraient le traitement indiqué, mais somptuaire ! Plus modestement (et inlassable) je vous écris depuis des semaines ma longue lettre sans en trouver l'expression juste. Aussitôt formulées, malicieuses, les pensées prennent une tournure inquiétante, une excessive généralisation où elles s'égarent. Je désirais vous rendre compte du chemin parcouru, de Saint-Hilaire à Paris, et vous n'aurez, je crains, que les rares certitudes fondamentales accrochées en cours de route. Aucun fait nouveau dans tout ça. Rien dont nous n'ayons parlé à maintes occasions. Seule la conséquence prise à la longue est nouvelle. Valent-ils la peine (ces faits anciens) d'en reparler ? C'est douteux. Peu sage je poursuis quand même mon épître. Excusez-moi. Vous méritiez mieux, mon cher Claude, que ce traitement.

1. Expression populaire qui, en parlant du mont Saint-Hilaire, désigne la forme arrondie du sommet, qui ressemble à un pain de sucre d'érable.

[2] En ces parages il est de bon ton de médire de Montréal et de New York, de les calomnier même sans vergogne. Mauvaises paroles – souvent des bons mots – qui m'irritent de jour en jour davantage quoique je les sache inconséquentes : « Ce qui doit être sera ! » Je ne suis pas, non plus, sans réserve, comme vous savez, envers mon pays et les États-Unis. Malgré tout, la seule foi que je puisse conserver en l'homme se situe en terre d'Amérique. Et, cette foi devient chatouilleuse. Voyez-vous ça ? Il ne fallait pas jurer de rien !

Au Québec nous vivons – particulièrement au niveau des intellectuels : uniquement à ce niveau peut-être ? – les deux termes de Canadien et de Français. Ici, après un stage suffisamment long il faut choisir l'un des deux ; au besoin trahir l'autre. Notre défectueuse évaluation historique de nous-mêmes, de la France, devrait être corrigée de telle sorte qu'en venant ici l'on ne se croit plus sottement Français. Le leurre d'une abusive actualisation de notre passé n'est viable qu'au pays. Ici cela semble ridicule. Certes des compatriotes habitant la France deviendront Français avec le temps (et la bonne volonté qu'ils y mettent !). Mais n'est-ce pas une autre histoire ?

À New York (dans un milieu canadien – d'expression anglaise – où je fus reçu une fois) j'ai eu la surprise de reconnaître une certaine unité psychique canadienne en découvrant « mes chers ennemis héréditaires » aussi semblables à moi-même que possible. J'en fus littéralement bouleversé. Surprise désa[3]gréable tranchant dans le vif de mon sentiment de « Canadien » comme nous disons, réservant injustement ce qualificatif à notre « supériorité française ». Coûte que coûte il fallait encaisser le fait de ce jugement ou le jugement de ce fait : comme vous voudrez.

À l'étranger un Canadien de bonne souche – entendre assez ancienne – d'où qu'il vienne, se reconnaît immédiatement, sans méprise possible, au-delà ou en-deça des particularités d'origines au même degré d'évidence qu'un Espagnol, un Italien ou un Français. C'est énorme. Je l'ignorais candidement. Nous avons conscience au Canada de l'unité géographique, économique, politique ; non de cette unité psychique. Sans doute doit-elle rester inconsciente, masquée qu'elle est, pour la foule, par les orgueils raciaux, culturels, linguistiques, religieux ; par

les attachements sentimentaux au passé français ou anglais, par l'opposition de vainqueur à vaincu, encore ! par nos luttes politiques. Soit ! Reste que nos luttes, notre climat et tout ce que l'on voudra nous ont rendus assez semblables, en somme, les uns les autres, si peu aimable que l'idée en soit. Sur notre unité éthique se fonde le premier article de ma foi en l'avenir. Sa découverte exigeant l'éloignement aurait suffi à justifier mon départ du pays. L'espoir maintenant est qu'un nombre accru atteigne à une conscience profonde du présent. Des accords imprévisibles sont attendus. Tant que les plus doués n'iront pas au-delà de certains préjugés nous ne serons intéressants qu'entre nous.

[4] Il fut une autre découverte : celle de la peinture de New York et par elle de l'aventure américaine. Mon ignorance crasse des États-Unis (malgré quelques voyages antérieurs à mon séjour prolongé) était impardonnable. Une équipe nombreuse de peintres exceptionnels a donné au Monde les deux éléments indispensables à l'élaboration d'un futur prestigieux : la libération de l'accident « objectif » impersonnel (contrairement à l'accident psychique « personnel » de Wols) et un nouveau concept de l'espace. Pour une fois, de toute l'histoire de l'art, l'appréhension méditerranéenne (visuelle) du Monde éclate. Et pour une fois tout signe peut rejoindre ses inconnues[2]. Quelle aventure et combien débordante ! Un vertigineux début de synthèse (des races d'abord – des éléments de tous les peuples de la Terre réunis en Amérique épousent spontanément un même enthousiasme – de la connaissance ensuite – de toute l'expérience historique –) s'élabore dans une étendue vierge à l'échelle cosmique laissant infiniment loin en arrière les exemples du passé. Comment, devant ces réalisations, attacher encore de l'importance à nos petites misères entachées d'archaïsme quand en plus, tragiquement, nous poursuivons le même destin ? Et voilà le deuxième article de ma foi : l'Amérique du Nord poussera suffisamment la synthèse universelle pour rayonner sur la Terre entière ou nous n'existerons pas ; ni elle, ni nous. C'est l'enjeu capital de l'Histoire.

Il n'y a plus d'avenir français possible nulle part au Monde. Il y aura un avenir américain ou russe. Pour moi les [5] jeux sont faits.

2. Borduas écrit « inconnus ».

Ambitieusement je souhaite, mon cher Claude, que cette lettre ne provoque pas l'ennui qu'elle me donne. J'ai trop rabâché ces choses pour en éprouver maintenant la moindre fraîcheur. Je me devais de vous les exprimer encore une fois ayant le sentiment, grâce à vos textes[3], d'être plus près de votre pensée que vous de la mienne. Ne voyez surtout pas dans mon attitude critique le moindre reproche. Elle n'est valable que pour moi-même. Qu'elle soit généralisable, je le crois, mais pour les cas, aux circonstances particulières, semblables au mien. Je reste sans conseil.

Quelques lignes encore et je termine. Le surréalisme, l'automatisme ont pour moi un sens historique précis. J'en suis maintenant très loin. Ils furent des étapes que j'ai dû franchir. *En expectation* qualifierait mieux l'état présent, où le fruit attendu compte plus que le mouvement qui le produit : restant d'ailleurs toujours le signe-témoin de ce mouvement.

J'attends les textes annoncés avec impatience. Vous savez toute l'importance que j'y attache et l'affection que je vous porte.

Vôtre de tout cœur,

PAUL

3. La correspondance entre Claude Gauvreau et Borduas fait état de textes envoyés par Gauvreau à Paris, comme *Sur fil métamorphose* (avis de réception le 11 février 1957), *Brochuges* (le 15 février 1957) et *la Machine à décerveler* (3 novembre 1958). On retrouve, dans les papiers Borduas, *le Rose enfer des animaux* (adressé le 25 octobre 1958) et *la Captivité d'Éloy*, sans date (*T.* 128).

APPENDICES*

I
Rapports d'enquête

Dans le cadre de la Commission d'enquête sur l'artisanat et le tourisme, Borduas a signé seize des dix-huit rapports ponctuels de la région de Rimouski. Nous donnons celui de Pointe-au-Père à titre d'exemple. Ces rapports, manuscrits, rédigés durant l'été et l'automne de 1938, sont repris dans un document synthèse vraisemblablement produit par Jean-Marie Gauvreau. Ils ne sont pas de la main de Borduas. On trouvera une photocopie des manuscrits, de la dactylographie et du texte établi par Gilles Lapointe aux archives de l'UQAM, fonds Borduas. Des copies de ces rapports sont aux archives de la Bibliothèque nationale du Québec, fonds Jean-Marie Gauvreau. Le rapport officiel n'a pas été retrouvé.

Nous n'avons retrouvé qu'un rapport d'étape de l'enquête faite par Borduas et Gagnon dans les comtés du sud-ouest du Québec ; nous le reproduisons intégralement et avons déposé copie de l'original aux archives de l'UQAM, fonds Borduas. L'inventaire des œuvres d'art de Gérard Morisset inclut par ailleurs les rapports ponctuels sous une forme uniformisée et vraisemblablement retranscrite par Morisset. On trouve également dans l'inventaire de nombreuses photographies attribuées à Gagnon. Ces rapports peuvent être consultés sur microfilms aux Archives nationales du Québec sous la cote M – 182.

---

* Outre les variantes trop longues pour figurer en bas de page (Appendice III), nous avons reporté en appendices des écrits divers : états de textes de *Manières de goûter une œuvre d'art* et de *Projections libérantes* ; textes que Borduas a contresignés sans en être l'auteur ; propos qu'il a tenus à la radio et à la télévision ; propos de lui tels que rapportés de son vivant.

À certains égards, ces textes n'ont pas le même statut que celui des écrits retenus dans le corpus. Nous avons cru, néanmoins, que leur édition était utile et même nécessaire aux spécialistes ; c'est le cas des propos, par exemple, dans la mesure où l'influence du peintre québécois s'est manifestée non seulement dans sa production plastique, mais aussi bien dans ses rapports directs, oraux, que dans sa production écrite.

1. Enquête sur l'artisanat et le tourisme

[1]Pointe-au-Père
Fondation : 1881
Population : 400
Curé : Jos Courtois
Informatrice : M^me^ Joseph Cloutier

Notes générales

Avant de promouvoir les arts domestiques ici, il faudrait rendre à la culture des centaines d'acres d'excellente terre qui sont en marais ; les expertises et les études sont terminées, il ne reste plus qu'à réaliser le projet.

Il n'y a pas de Cercle des fermières ici ; le curé croit que la paroisse est trop petite pour en établir un.

Seulement 20 familles vivent réellement de la terre, les autres sont des familles de rentiers et de journaliers.

Matières premières et travaux

Il y a 125 moutons environ, la laine est filée à domicile (50%) et à la carderie ; elle est totalement cardée à Saint-Pascal. 50% de cette laine reviennent dans la localité ; le reste est échangé pour des étoffes.

Couvertes, tricots.

On ne cultive plus le lin, les ouvrières manquent d'outillage et de connaissances [2]techniques et achètent à meilleur compte de la toile manufacturée.

Les ouvrières achètent environ 80 livres de coton à tisser à Rimouski à .55 et .70 la livre.

Catalogne et tapis.

10 familles filent et autant tissent sur sept à huit métiers en opération. Une seule personne, M^me^ Cloutier, travaille pour des particuliers de l'endroit.

50 familles font assez de tricot pour plus de la moitié de leurs besoins. Les arts domestiques souffrent du manque de débouchés et d'organisation.

Les produits

	50 familles		
tapis tressé, crocheté	100%	travaux au crochet	2%
catalogne	5%	tricot	100%
couvertures	4%	broderie	60%
filet	2%		

La production tend à se maintenir égale. L'exécution et la présentation sont passables.

On emploie les teintures commerciales et les résultats sont inégaux.

[3]*Les meilleures ouvrières*

1) M^me^ Joseph Cloutier

Encore en excellente santé, fut une excellente ouvrière, habile pour tous les travaux qui nous intéressent, mais n'exécute plus que des couvre-lits en catalogne et des tapis nattés.

2) M^me^ Joseph Paquette

Habite une maison de pierre de taille. Son mari est un des bons cultivateurs de l'endroit. Une dizaine de moutons. La moitié de la laine est traitée à la maison. Bonnes couvertes de laine, tricots.

3) M^me^ Pit Lavoie (veuve)

Travaux généraux au métier.

Informatrice : M^me^ Jos Cloutier

P.É. Borduas
C.P. de Lorimier

22 août 1938

[4]*Anciens artisans*

M. le chanoine Georges Bouillon, architecte du diocèse d'Ottawa. Natif de l'endroit, mort à Ottawa à 89 ans il y a six ans.

Dessins d'architecture, église de New Mexico, appartenant à M. Joseph Cloutier. Travail médiocre : aussi travaux de peinture à l'huile. Paysages et portraits.

Natures mortes appartenant à M. Adhémar Lavoie, navigateur de la Pointe-au-Père. Bouquet de fleurs à l'aquarelle d'un travail minutieux sans aucune originalité.

Grandes photographies de plan d'architecture de la basilique du Saint-Rédempteur.

2. Inventaire des œuvres d'art

[1]Verchères, le 15 août 1939

M. Gérard Morisset,
Hôtel du Gouvernement,
Québec.

Monsieur le chef d'équipe,

Nous avons l'agréable devoir de vous présenter notre rapport mensuel (15 juillet – 15 août 1939) sur l'inventaire des œuvres d'art dont une partie a été confiée à nos soins. Nous nous sommes attachés à l'étude des œuvres et des archives des endroits dont la liste suit :

Châteauguay	Saint-Zotique
Beauharnois	Saint-Télesphore
Belœil	Saint-Rédempteur
Saint-Antoine	Sainte-Justine
Sorel	Rigaud
Saint-Roch	Les Cèdres
Saint-Amable	Sainte-Marthe
Saint-Marc	Saint-Polycarpe
Varennes	Rivière Beaudette
Verchères	Coteau-du-Lac
Sainte-Théodosie	Saint-Clet
Sainte-Julie	Hudson
Saint-Bruno	Dorion

Ce territoire s'est montré très riche en œuvres conservées et en archives. Si nous prenons, par exemple, la paroisse Sainte-Anne de Varennes il est intéressant de constater le nombre d'architectes, de sculpteurs qui y ont travaillé : Levasseur, Paul Labrosse, « Cyrié », Pierre Hardy, Maître [2]Briscet, « Belville », Lambert – « Lhyebert », Quevillon, Bourgeau, Calais. Quant à Vincent Lenoir et à Urbain Brien dit Dérocher, ils sont mieux que de simples menuisiers. Les archives révèlent les noms de Latour, de Paradis, d'Amiot, d'Arnoldi et les pièces conservées sont de Robert Cruickshank, de Salomon Marion, de Pierre Huguet Latour, de Paul Morand, etc. Le Père François, récollet, peignit pour Varennes ainsi que Beaucourt, Audy, Dulongpré...

La paroisse de Saint-Marc s'est montrée également très conservatrice. En dehors du décor sculpté de l'église qui est presque totalement dû au ciseau de Quevillon, cette paroisse possède un chandelier pascal de Roy, des peintures de Dulonpré, de Tessier et de Franchère, des pièces d'orfèvrerie de Laurent Amiot, de Pierre Huguet Latour, etc.

Comme Saint-Marc, Verchères a conservé son église ancienne, et comme à Saint-Antoine-sur-Richelieu, la sculpture qui en reste est surtout d'André Craig. L'orfèvrerie mérite ici une attention toute spéciale. En plus des œuvres de Charles Duval et de Laurent Amiot, un ensemble de pièces de Salomon Marion est particulièrement frappant. Dans tout ce territoire, c'est la première fois que nous rencontrons une croix [3]de procession et une Vierge du Saint Rosaire (vingt pouces de hauteur) en argent battu. Marion s'était signalé ailleurs par des œuvres moins importantes et moins belles. La lampe du sanctuaire ainsi qu'un pot à baptiser sont également de lui. D'autres pièces d'orfèvrerie augmentent ces possessions ainsi qu'une série de tableaux dont un Saint François-Xavier prêchant, par A. Plamondon, tandis que celui de Saint François ressuscitant une morte (au-dessus du maître-autel) est une interprétation de l'œuvre de Poussin. Des œuvres de la collection F.-A. Baillargé, il reste peu de choses dans la salle qui avait été aménagée pour elles : en fait, une seule toile, parmi quelques croûtes, d'Audy. Il est possible de retrouver de ces pièces chez l'héritier de ce curé, M. Victor Baillargé, instituteur aux Trois-Rivières, ainsi que chez les Sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie, à Outremont.

Sur Belœil un manuscrit devient infiniment précieux parce que les livres de comptes pour nombre d'années ont disparu. Ce manuscrit nous apprend entre autres choses que Quevillon et Pepin ont travaillé à l'église paroissiale et que Dulongpré peignit des tableaux pour celle-ci.

À Châteauguay l'on peut voir encore nombre de pièces d'orfèvrerie autant de Salomon Marion que de Pierre Huguet ou de Henri Polonceau. La croix de procession de Salomon [4]Marion est aujourd'hui à la Art Association de Montréal.

Dans la péninsule de Vaudreuil, quatre paroisses surtout sont marquantes : Les Cèdres, Vaudreuil (que vous avez déjà inventoriée), Rigaud et enfin Saint-Polycarpe.

Les livres de comptes des Cèdres nous restent à faire. Ce qui a persisté des pièces d'orfèvrerie sont un calice, des boîtes aux saintes huiles et un pot à baptiser au chiffre, entre autres, de Pierre Huguet et de Grothé. Un groupe de chandeliers et un chandelier pascal sont les documents d'un ensemble dont, comme vous le savez très bien, une partie est au musée de Québec.

La paroisse de Rigaud montre des œuvres de Paul Morand, de Pierre Huguet et de Nicolas Perrin. Quant à l'autel qui orne la petite mission de Pointe-Fortune, il est de Quevillon.

Enfin à Saint-Polycarpe nous voyons des œuvres de Salomon Marion et de Paul Morand.

En maints endroits, Monsieur le chef d'équipe, notre effort a été récompensé par nombre de découvertes qui, nous en sommes convaincus, ne manqueront pas de vous intéresser, et tout spécialement quand vous pourrez au cours du mois prochain être mis en contact avec les documents photographiques et les transcriptions d'archives que nous accumulons au profit de l'inventaire.

Veuillez croire, Monsieur le chef d'équipe, en nos sentiments les plus dévoués.

PAUL-ÉMILE BORDUAS
MAURICE GAGNON

II
Réponse des Indépendants à Maillard

On trouvera dans l'introduction de la deuxième partie les informations nécessaires pour comprendre la portée de la *Réponse des Indépendants à Maillard.* Outre cette mise en situation générale, voici quelques données, par ordre chronologique :

– 7 mai 1941, conférence de presse de Marie-Alain Couturier pour le lancement d'*Art et catholicisme* : « se dit frappé par la richesse de nos talents, surtout chez les enfants. Mais, poursuit-il, on gâte ces précieuses prouesses par l'académisme et le faux classicisme qu'on enseigne aux élèves. On les étouffe en leur enlevant le sens de la liberté[1] ». Un entrefilet de *l'Action catholique* (23 mai 1941, p. 4) rappelle que l'ouvrage paraît dans la collection inaugurée le mois précédent par un ouvrage de Jacques Maritain, *le Crépuscule de la civilisation.*

– 10 mai 1941, conférence radiophonique de Couturier à l'émission du Bon Parler français[2].

– 13 mai 1941, lettre de Lyman à La Palme : « Le père Couturier me prie de vous faire tenir la lettre ci-jointe dont vous apprécierez l'intérêt. Il vous demande de bien vouloir la faire publier dans *le Soleil,* dans la même rubrique où a paru la lettre de Maillard. // Dans le cas où le rédacteur du *Soleil* ne voudrait pas la publier – cas bien improbable – vous pourriez sans doute en communiquer des copies aux autres journaux[3] ».

– 15 mai 1941, parution dans *l'Action catholique,* puis dans *l'Événement-Journal* le lendemain, de la « Réponse des Indépendants à Maillard »[4]. Parution aussi d'un compte rendu de l'exposition Laliberté-Soucy, à Québec, par Marius Plamondon qui glisse un commentaire sur l'événement qui avait eu lieu auparavant :

---

1. [Anonyme], « L'art plus vrai se garde simple – Le p. Couturier, o.p., demande le respect de la liberté artistique », *la Presse,* 8 mai 1941, p. 34.

2. [Anonyme], « Le R.P. Couturier loue le Bon Parler », *la Presse,* 14 mai 1941, p. 20.

3. Lettre inédite de Lyman à La Palme, 13 mai 1941 (fonds privé).

4. Publiée dans *l'Action catholique* du 15 mai, p. 4, puis dans l'*Événement-Journal* du 16 mai 1941, p. 1.

« Le Salon des Indépendants s'appuyait sur un artiste solide, Pellan, et madame Jory Smith lui prêtait main-forte. Les autres meublaient[5] ».

– 23 mai 1941, dans *le Canada*, et, le lendemain, dans *le Devoir*, article de Charles Maillard, « L'enseignement des Beaux-Arts devant l'opinion ». Après des attaques contre Couturier sur des problèmes personnels d'enseignement, il dénonce les anciens qui l'ont renié :

> Ces artistes Indépendants, dont plusieurs ne sont plus de la même génération disent avoir dû se dégager des formules, des habitudes de l'enseignement des « Écoles », et plus encore, de s'en désintoxiquer[6].

– 26 mai 1941, dans *le Devoir*, critique élogieuse du Salon par Maurice Gagnon : « Avoir rassemblé [...] une cinquantaine d'œuvres dont la tenue est excellente est un événement. Pour la première fois dans notre histoire l'art chez nous éveille un grand intérêt ». Et de Borduas : « Aujourd'hui ce timide s'est affranchi[7] ».

– 26 mai 1941, réponse de Couturier à Maillard dans *le Canada*, reprise le surlendemain dans *le Devoir*[8].

– Lettre de Couturier à La Palme, sans date : « Voici le texte de ma réponse, déjà publiée dans les journaux de Montréal, et que vous irez porter aux journaux de Québec, s'ils publient la lettre de M. Maillard. // Je déteste ce genre d'incidents personnels – mais, finalement, je me suis pourtant décidé à répondre[9] ».

– 27 mai 1941, parution de l'article de Maillard dans *l'Événement-Journal*, précédé d'un avertissement éditorial : « long documentaire qui prend la forme d'une réponse à la mise au point publiée récemment par quelques indépendants. [...] Ceux-ci répondaient que depuis leur sortie de la maison il leur avait fallu désapprendre ce qu'on leur enseigna afin de pouvoir retrouver les sources de l'art vrai. [...] nous publions sans engager aucunement l'opinion du journal sur cette question disputée[10] ».

– 28 mai 1941, dans la « Tribune libre » du *Canada*, lettre ouverte de Lyman à Maillard, datée du 24 mai[11].

---

5. Marius Plamondon, « En marge de l'exposition Laliberté-Soucy », *le Soleil*, 16 mai 1941, p. 10.

6. Charles Maillard, « L'enseignement des Beaux-Arts devant l'opinion », *le Canada*, 23 mai 1941, p. 2 et *le Devoir*, 24 mai 1941, p. 9. Maillard rappelle par ailleurs que les Indépendants exposent en ce moment à Montréal chez Henry Morgan (16 au 28 mai 1941).

7. Maurice Gagnon, « Exposition des Indépendants chez Morgan », *le Devoir*, 26 mai 1941, p. 2.

8. Marie-Alain Couturier, « Réponse à M. Maillard », dans « Tribune libre », *le Canada*, 26 mai 1941, p. 2 et dans « Lettres au *Devoir* », *le Devoir*, 28 mai 1941, p. 8 ; « Le Père Couturier, o.p., répond à M. C. Maillard », *l'Événement-Journal*, 5 juin 1941, p. 4.

9. Fonds privé. La lettre est censée inclure un texte non retrouvé qui est de toute évidence celui qui fut publié dans *l'Événement-Journal* du 5 juin 1941.

10. « M. Maillard et l'enseignement donné dans les écoles d'art », *l'Événement-Journal*, 27 mai 1941, p. 4.

11. *Le Canada*, 24 mai 1941, p. 2.

– 29 mai, exposition des finissants à l'École des beaux-arts de Québec ; interrogé sur la polémique, Jean Bruchési tend à minimiser le problème : « [...] tout comme dans les meilleures familles il arrive que des fils reprochent à leurs parents certains procédés de leur éducation[12] ».

– 30 mai 1941, dans *le Canada*, réplique de Simone Aubry et de Jacques de Tonnancour à Maillard à propos, disent-ils, de ce « que nous étions en droit d'attendre de l'École [...] qu'elle ne nous a pas donné[13] ». De Tonnancour, de toute façon, avait déjà publié, après avoir claqué la porte de l'École, un article tonitruant dans le journal des étudiants de l'Université de Montréal qui parlait du « massacre des innocents »[14].

– 4 juin 1941. « Exposition annuelle à l'École des beaux-arts ». Texte de la conférence d'ouverture dans *le Devoir*[15], avec, dans la colonne suivante, une lettre du président des Anciens des beaux-arts, Armand Filion : « Nous n'endossons pas l'affirmation qui veut que les anciens des Beaux-Arts eux-mêmes désavouent leur enseignement[16]. »

– 12 juin 1941. Lettre d'Irène Senécal[17], secrétaire des Anciens des Beaux-Arts, appuyant la lettre du président et donnant une liste de 55 signataires qui endossent la résolution, dont : Jean Simard, Stanley Cosgrove (un des Indépendants qui n'avait pas signé le manifeste) et Léopold Dufresne (dont il sera question dans *Projections libérantes*).

Réponse des indépendants à M. Maillard

[1]*Monsieur le rédacteur,*

Nous avons lu en certains journaux de Québec du 5 mai, la lettre par laquelle M. le Directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, en annonçant une exposition qui sera une réponse à la nôtre, a bien voulu reconnaître l'intérêt de nos œuvres. Mais comme, en même temps, il revendique pour cette École le mérite de notre formation nous tenons, sans faire intervenir ici aucune question de personnes, à rectifier ses affirmations en ce qui nous concerne.

Il est parfaitement exact que, sauf Louise Gadbois et Philip Surrey, nous avons *tous*, soit en Europe, soit au Canada, passé quelques

---

12. [Anonyme], « La fin de l'année à l'école des Bx-Arts », *l'Événement-Journal*, 30 mai 1941, p. 9.

13. Simone Aubry et Jacques-G. de Tonnancour, « A propos de l'enseignement des beaux-arts », *le Canada*, 30 mai 1941, p. 2.

14. « Pour un art canadien », *le Quartier latin*, 25 avril 1941, p. 9.

15. Charles Maillard, « L'exposition des Beaux-Arts ouvre ses portes », *le Devoir*, 4 juin 1941, p. 6.

16. Armand Filion, « Mise au point des 'Anciens des Beaux-Arts' », *le Devoir*, 4 juin 1941, p. 6.

17. Irène Senécal, « Les Anciens des Beaux-Arts », *le Devoir*, 14 juin 1941, p. 14.

années dans des « Écoles des beaux-arts », et que certains d'entre nous y ont obtenu des Prix et des Médailles mais nous tenons à affirmer que, depuis, à mesure que nous avancions dans la connaissance de notre art, nous n'avons cessé de déplorer les méthodes d'enseignement de ces « Écoles » et qu'il nous a fallu des années pour nous en dégager, pour en oublier les formules et les habitudes, pour nous en désintoxiquer.

Sans mettre en doute le dévouement ni la bonne volonté des directeurs et des professeurs de ces « Écoles » (ni même l'intérêt de certaines initiatives, à Québec en particulier nous voulons simplement rappeler que les vrais Maîtres de l'art contemporain ont *tous* été étrangers à ces milieux-là et qu'il n'y a donc rien de sérieux à en attendre ici, si l'on continue à y être fidèle à un esprit et à des méthodes qui ont fait faillite partout ailleurs.

Personnellement, nous ne demandons rien, sinon qu'on nous laisse travailler en paix, mais nous ne voulons pas que nos noms et nos œuvres, même modestes, servent à maintenir le prestige de principes d'enseignement périmés, qui font illusion au public et compromettent [2]dans ce pays l'avenir des jeunes artistes.

En vous priant de porter à la connaissance de vos lecteurs cette mise au point, nous vous prions de croire, monsieur le Rédacteur, à nos sentiments distingués.

Louise Gadbois
P.-É. Borduas
Jori Smith
A. Pellan
Éric Goldberg
John Lyman
Louis Muhlstock
Goodridge Roberts
Philip Surrey

III
Variantes longues

Au printemps dernier, l. 1

Dernier <Le passage qui suit a été raturé en I.> *Lorsqu'au printemps dernier, à la suite de* [*V de*] [*R l'exposition A d'une visite AR à ma maison*] *de quelques dames de votre* [*R sympathique*] *société* [*R d'études et de conférences*], *je reçus un appel téléphonique* [*A de l'une d'elles*] *me demandant d'accepter de venir* [*R vous parler A donner cette conférence*], *je fus surpris, inquiet.* [*AR un peu*] [*A affolé*]. [*R Ayant qu'en tête A Je n'eus*] *qu'une* [*R idée spontanée A inspiration*] *refuser, refuser. Devant l'adresse de l'aimable personne qui me parlait, je dus* [*R je ne sais trop AR sans trop savoir comment accepter...*] <Fin du passage raturé en I.> <Le passage qui suit a été ajouté en I. Le renvoi est signalé dans le texte par le signe +.> // [*R Lorsqu'au A Au*] *printemps dernier* [*A lors*] *de* [*R la A l'aimable*] *visite que me firent quelques dames de votre société, j'étais bien loin de là penser* [*V qu'un*] *peu plus tard* [*V une de vous S l'une d'elles*] [*V m'appelle*] [*S me*] [*A demanderait par*] [*V téléphona S téléphone*] [*R fait pour me demander*] *de bien vouloir accepter cette conférence. J'en fus surpris, inquiet, affolé même. Un impératif* [*A désir de*] *refuser* [*R monta dans*] *me posséda. Calmé petit à petit par l'adresse dangereuse de mon interlocutrice invisible, je dus sans trop savoir comment* <Fin de l'ajout en I, signalé par le signe « + ».> *me laisser illusionner sur mes possibilités et enfin* [*R accepter A acquiescer*]. Vous *R* III *Au lendemain d'une visite* [*V à*] [*R mon atelier de*] [*S que*] [*A me firent*] *quelques dames de votre société je* // Au

Au printemps dernier, l. 14

R I tard, *le dix novembre seulement.* J'avais I tard. *J'avais* [*R pour*] *tout l'été* [*R pour me préparer A à ma disposition*]. <Le passage qui suit a été ajouté et raturé en I. Le renvoi est signalé dans le texte par le signe « +1 ».> *Sachant que j'aurais à vous entretenir d'esthétique et sachant* [*A aussi*] *que l'esthéti-*

que est la science du beau, je partis pour la campagne, contempler les beautés [*R naturelles*] *de la nature. Beautés illimitées* [*V dans S dont*] [*R par le moindre de A dont on oublie trop souvent*] *leur objet,* [*A pour m'en laisser pénétrer*]. [*R Beautés particulières à chaque chose* [*AR dite contemplative*]. [*R Et comme je suis humain, une fois*] *Je m'allégeai des fardeaux citadins.* [*A Si l'action contemplative est nécessaire à l'homme, le besoin de s'ébattre dans la lumière R et qu'un désir*] *existe aussi. Je n'eus qu'un désir, faire ma part, témoigner de la vie* [*R qui m'est propre*]. *J'acquérais* [*R d'ailleurs*] *ainsi, une force nouvelle qui peut-être ne serait pas* [*V à négliger S négligeable*] *à la suite de ce que je vous aurai dit. N'insistons pas, beaucoup d'entre vous étant déjà trop bien au courant.*] <Fin de l'ajout raturé en I, signalé par le signe « + 1 ».> <Le passage qui suit est en ajout au premier renvoi raturé. Il est également signalé dans le texte par le signe « + 1 ».> *Sachant que j'aurais à vous* [*R entretenir*] *d'esthétique, et sachant* [*A aussi*] *comme tout le monde que l'esthétique est la science du beau, je partis à* [*V son S sa*] *conquête* [*R mes vacances. La campagne m'attendait. A comme préparation à notre rencontre*]. *À la campagne, allégé des fardeaux citadins, n'insistons pas, trop de vous étant déjà au courant, je fis la* [*V conquête S connaissance*] [*R de*] [*V la*] [*SR toutes*] [*AR les*] *beautés* [*A de toutes les merveilles R de la lumière*], [*R de la beauté*], *de la rivière, des bois, de la montagne, des champs, des jardins, des fleurs, du chant des oiseaux, des oiseaux eux-mêmes. Je n'en finirais pas. Je vécus un bonheur sans mélange, dans une perpétuelle* [*R contemplation active de*] [*AR toute*] [*A communion avec*] *la nature. Si bien que je finis par oublier qu'il y avait d'autres beautés que les beautés naturelles, d'autre travail que celui des muscles. Qu'il y avait la beauté d'une conférence bien faite, qu'il y avait le travail intellectuel et sa beauté. C'est dans cet oubli que les* beaux jours <Fin de l'ajout en I, signalé dans le texte par le signe « + 1 ».> I *Sachant que pour parler* [*R d'art A d'esthétique*], *il fallait être fort,* [*R je me suis initié à A je me suis mis à la tâche et entraînai mes biceps à des*] [*R travaux A des exercices physiques*] *de toutes sortes.* [*AR Je*] [*AV n'insiste AS N'insistons pas*]. *Beaucoup d'entre vous étant déjà* [*V très*] [*AR bien*] [*R au courant*] [*S prép*] <Les lignes 14-26 (*Un* [...] *idéale.*) n'apparaissent pas en I.>

Au printemps dernier, l. 59

davantage. <Le passage qui suit est raturé en I.> *Pourquoi ?* [*A Vous possédez à son sujet*] *une foule de notions* [*R sont formées A arrêtées*] *dont la majeure partie furent fausses au cours des âges et transmises avec un soin jaloux. Nous les appelons les préjugés.* [*AR Il faudrait les détruire*] [*AR Je vous ai dit clair plus facile*] [*A et pour les o*] *et* [*R passionnément*] *les détruire* [*V avec S Avoir*] *les préjugés. Vous donneriez à cause d'eux un sens différent aux mots que* [*V je S j'*] [*R pourrais employer A emploierais*]. *Nous ne parlerons pas la même langue. Il me faudrait tout définir. Alors ? me direz-vous. Je comprends et je partage votre inquiétude. Il m'est* [*AR cependant*] *impossible de continuer, déjà, sans vous donner au moins quelques définitions, qui d'ailleurs n'en seront peut-être pas.* [*A Alors*] *mon langage deviendra abstrait, je l'aurais aimé sensible. // L'abstrait est l'un des maux de notre époque, les s sans la force de refaire sa vie intellectuelle. //*

Qui le veut, le moment est propice. <Fin du texte raturé. Le passage qui suit est en ajout en I. Le renvoi est signalé dans le texte par le signe « +2 ».> *Vous [A ne] possédez à son sujet, [R l'erreur] que des notions d'ordre secondaire. Vous en ignorez jusqu'à [R l' A son] objet. Je m'excuse. Ce sont des certitudes qu'il faut à tout prix exposer, sans faillir à son devoir. Je sais qu'il y a des exceptions, celles-là comprendront et m'excuseront comme toutes ou mieux que toutes [R j'en suis sûr]. Vous possédez à son sujet une foule de notions arrêtées, [A une foule de notions] mortes, que l'on nomme les préjugés. Préjugés que vous transmettez généreusement à vos enfants. [R Vous AR leur] [A Vous qui faites tout pour conserver] la vie corporelle [A la plus rigoureuse, la plus puissante, la plus pure,] la plus parfaite [R et] vous [A leur] empoisonnez le plus tôt possible, [R leur A la] vie intellectuelle [R par des fausses notions AR fausses R ou arrêtées A avec la plus touchante bonne volonté]. // Il [V faut S faudrait] [R détruire à temps avec rigueur les préjugés. Il faut aérer A ouvrir toutes les fenêtres, aérer vigoureusement], désintoxiquer la vie de l'esprit. Il [V faut S faudrait] renaître à la contemplation de la beauté objective de toutes choses. Possibilité humaine perdue depuis longtemps. Nous ne pouvons plus contempler que la beauté, abstraite, que la beauté idéale [A etc.]. Nous avons perdu les objets, qui nous avaient découverts ces beautés d'un autre ordre. // Qui veut se débarrasser des préjugés, qui veut renaître à la contemplation de la beauté mystérieuse [V de] [R tout objet, de toute chose] [S du] [A monde sensible] ? Qui le veut ?* <Fin de l'ajout dont le renvoi est signalé par le signe « +2 ».> *Un puissant intérêt vous anime. Depuis des semaines, des mois, des années peut-être une profonde inquiétude vous gagne de plus en plus. [R Inquiétude] Accumulée par la multitude d'œuvres d'art qui vous échappent, vous déplaisent, vous blessent, ou vous font horreur, [R vous scandalisent]. Vous sentez qu'un monde neuf et puissant, irrésistible, se crée sans vous. Comment rester indifférent ? Il faudrait encore plus de force pour y résister [V que S qu'il] [A y en] [A* <illisible> *pour] [AR* <illisible> *] [R l'] abandonner qu'il en est temps [AR le voile A le voile épais] vos préjugés, [A vos fausses notions, qui [A vous] font tout le mal [R à l'intelligence]. Quelques-unes d'entre vous doutent déjà de certaines convictions d'hier et interrogent dans le trouble l'ère nouvelle qui s'avance, dans l'horrible brouhaha de la tragédie universelle. [A Tragédie] dont nous souffrons de tout notre être. Une époque héroïque est commencée pour plusieurs, [R et] [AR déjà] [R* <illisible> *] [R des hommes] elle s'étendra à tous, pourquoi ne pas en être dès maintenant ? Nous savons que tous ceux et tout ce qui a réussi en ce siècle et demi passé, n'était pas nécessairement ce qu'il y avait de meilleur. Nous savons que de grands poètes sont morts inconnus, que de grands savants furent persécutés, que de grands artistes connurent le ridicule toute leur vie. Nous savons que la révision des comptes est commencée, qu'elle continuera, alors pourquoi attendre ? Nous savons que tout être humain devrait se remettre à cette tâche immensément humaine de refaire ce qui a été corrompu ou faussé pour continuer ce qui est resté sain. // L'avenir de la civilisation compte sur l'effort de chacun. L'art fut toujours le miroir fidèle de toute civilisation : lorsqu'il est décadent, la civilisation est décadente, lorsqu'il est renaissant, jeune et fort, la civilisation est renaissante, jeune et forte. Les deux*

civilisations s'affrontent dans chaque pays. De laquelle serez-vous ? <Fin de I. Les lignes 60-230 (*Vous* [...] *humain.*) n'apparaissent pas en I.>

Au printemps dernier, l. 94

ainsi ? <Le passage qui suit a été ajouté et raturé en II.> *Il est encore un moment dans la vie de tout homme où tout ce qu'il fait est* [*R encore*] *œuvre d'art* [*V Si*] [*R cela*] [*S S' A il*] *ne transforme pas le* [*R cadre de notre A milieu où nous*] *vivons, c'est qu'à ce moment là, tout lui est interdit et pour cause, il commencerait par tout démolir pour reconstruire à sa fantaisie. C'est la première enfance, à qui nous enseignons très tôt, notre savoir-faire, nos préjugés et c'est fini. // Il y a aussi* [*A et R depuis toujours*] *un certain nombre d'êtres, mal connus, qui sans interruption du berceau de la race humaine à nos jours, surent, en dépit* [*V de*] [*R tout*] [*S des*] *obstacles conserver ou retrouver* [*V leur S le*] *secret d'une perpétuelle jeunesse dans leurs œuvres. Ces êtres furent des artistes* [*R et leurs*] [*SR Nous*] [*R les connaissons mal, encore plus mal que leurs chefs-d'œuvre. Nous ignorons leur secret. C'est pourtant lui qu'il faut retrouver*]. *Interrogeons donc ces œuvres d'artistes, d'enfants, de l'antiquité. // Interrogeons-les non pas encore au sujet de la beauté qu'ils possèdent car de la beauté vous avez une idée* [*R trop objective A trop*] *abstraite.* [*R C'est ce qui plaît A Nous savons que*] *c'est ce qui plaît. Mais nous oublions que ce fameux «ce qui plaît» sous-entend donc quelque chose. Nous savons que c'est la splendeur du vrai, mais nous oublions facilement que ce qui est vrai est ce qui est. Et ce qui est est toute chose. Sans objet, la beauté ne saurait exister. Elle est au cœur même de l'objet, et sans la connaissance de l'objet, nous ne saurions voir, ne saurions goûter la beauté qu'il possède.* <Fin du passage raturé en II.>

Au printemps dernier, l. 109

possèdent ? <Le passage qui suit a été raturé en III.> *// Problèmes insolubles. Mystère. Nous ne connaissons de la vie que ce que nous en voyons, nous ne connaissons de l'art que ce que nous en voyons. Tout le reste se confond dans le mystère de l'essence de tout être. // Nous ne connaissons de la vie, de l'art, que ce que nous en voyons et encore l'on confond tout* [*R la beauté, la poésie*]. *Nous jugeons la vie comme si c'était une œuvre d'art et l'œuvre d'art comme si c'était la vie. Comment remettre de l'ordre dans notre jugement. Par une connaissance moins abstraite peut-être. Je crois qu'en effet, la difficulté qui nous empêche de goûter la beauté de l'art est une difficulté abstraite, les concepts que nous avons ne s'accordant plus avec l'objet. Les siècles* [*A passés*] *nous avaient habitués,* [*R par exemple*], *par une longue discipline intellectuelle, répétée plusieurs fois au cours des différentes civilisations* [*R passées A de l'histoire*] *à rechercher* [*AR par*] *dans l'art, le reflet, l'illusion des beautés de tout ordre que nous étions accoutumés à contempler en dehors de lui. Beauté morale, beauté idéale, beauté sentimentale, beauté naturelle. Il ne reste plus que la beauté intellectuelle, mais elle aussi* [*R est A a*] changé, *sans nous en avertir. Comment ne serions-nous pas déconcertés, déroutés* [*R même*] *jusqu'à la révolte* [*R d'abord*] ? Que <Fin du passage raturé en III.> <Ajout en III

des lignes 107-147 : *Quels* [...] *offrir*. Le signe « + 1 », encerclé, signale le renvoi. >

Ce destin, fatalement, s'accomplira, l. 133

< Le passage qui suit a été raturé. > // *Ce voile, nous l'avons aimé. N'était-il pas merveilleux ? Et comment se rendre compte ? Nous voulions goûter les chefs-d'œuvre, à distance ou par des copies* [*A quand seul un contact avec l'œuvre aurait pu nous livrer ce mystère.*] *Nous l'avons aimé au point que quiconque osait y toucher était un profanateur. Il fallait cependant* [*A que quelqu'un*] *le soulève d'abord, le déchire ensuite puisqu'il nous cachait* [*A la connaissance*] *essentielle de la beauté. // Il y eut des pleurs et des grincements de dents. Un monde entier mourait. Un nouveau renaissait. qu'il nous forgeait n'était-il pas merveilleux, sinon transparent. Et plus ce voile se surchargea d'ornement poétique, d'ornement sentimental, d'ornement historique, d'ornement. Vous l'avez aimé au point que quiconque osa y toucher est un profanateur. Il faudrait cependant le déchirer La connaissance, la beauté sont en dessous.* Un monde

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 50

I < Le passage qui suit a été raturé en I. > // *Vous en connaissez l'histoire.* [*AR Cette vie de l'esprit dans un domaine particulier prend le nom de discipline intellectuelle*]. *Des débuts du christianisme à nos jours. Cependant je vous propose de la revoir* [*AR cette histoire*], *de la juger de nouveau en oubliant* [*R tous*] *vos jugements anciens, de la revoir en ne conservant que l'enchaînement physique des faits sur lequel nous sommes tous d'accord. De rejuger ces faits de nouveau dans une parfaite indépendance d'esprit. Autrement, vous me perdrez à chaque pas. Dans une conversation, je pourrais vous suivre à mon tour, et répondre exactement à vos inquiétudes. Ici, la chose est impossible. // Mais avant de revoir* [*AR ainsi*] [*R l'histoire de A2 cette collection d'images de*] *notre propre civilisation* [*R nous reverrons l'histoire des civilisations, des civilisations A Remontons dans le passé*] [*AR qui lui*] [*A de l'art*] *occidental* [*R qui*] [*R d'où elle remonte A qui lui donna le jour*]. *De l'art égyptien, de l'art grec, de l'art romain, enfin de l'art chrétien à nos jours. // Dans* [*R une large fresque où A un déroulement rapide*] *je désire rendre* [*R sensible A saisissable*] *la nécessité de l'évolution de l'esprit. Évolution qui, dans un domaine particulier, prend le nom de discipline intellectuelle.* < Fin du passage raturé en I ; le manuscrit II comporte deux versions de la p. 3 (lignes 50-77 : *trop tôt* [...] *naissance*). La première version n'a pas été retenue par Borduas, qui y a tracé en surcharge du texte et dans la marge, le mot « NUL » (nous en signalons les variantes en II-A). La seconde version des lignes 50-77, qui a été retenue par l'auteur, présente des variantes que nous signalons en II-B. >

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 57

I <Le passage qui suit n'a pas été retenu en I.> // [*R Cependant*], *je vous proposerai lorsque l'occasion se présentera, de feuilleter un album d'images classées dans l'ordre chronologique des premiers siècles de l'art chrétien à Corot* [*A 1875*] [*R par exemple ou*] *à Delacroix* [*A 1863*] *ou Daumier* [*A 1879*]. // *De les feuilleter rapidement en attachant aucune attention particulière à chaque planche, mais uniquement attentif* [*V à l'*] [*R enchaînement de l'évolution*] [*S au*] [*A développement de la discipline intellectuelle* [*A suivie par l'art*]. *Vous verriez une vie spirituelle naître dans le plus grand dépouillement* [*R acquérir A et par une conséquence logique de son désintéressement, de sa générosité*] *acquérir graduellement des liens matériels* [*A de plus en plus considérables*], *sains, purs. Et si vous ajoutez à cet album* [*A dans la même lignée apparente*] *n'importe quel catalogue du salon officiel ou n'importe quelle collection qui succède de Delacroix à nos jours* [*R en conservant le même aspect*], *vous verrez les biens matériels* [*A s'accroître, non plus par une conséquence*] *pour rapidement rompre l'harmonie et sombrer dans l'ignominie. // Mais peut-être serait-il profitable d'en étudier l'évolution sous un jour nouveau. //* [*R De*] *Cette histoire* [*R de multiples leçons furent tirées A nous l'étudiâmes sous bien des jours pour en tirer de multiples leçons*]. *Je vous proposerai* [*A cependant*] *d'en rechercher une nouvelle, celle de* [*V sa S la*] *cause profonde de* [*V sa S la*] [*R vie A naissance*] *de* [*V sa S la*] *croissance et de la mort que nous constatons dans tous les arts.* <Un trait apparaît ici.> [*R constatons cette évolution*] <Un second trait apparaît ici.> // *Dans son intérêt extrême, il ne se reconnaît pas lui-même. Pourtant, cette image est le fidèle miroir de sa sensibilité, de sa complète humanité.* <Fin de la page en I.>

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 87

I <Le passage qui suit a été raturé.> *Il se prolonge dans une transmission pure et vivifiante durant des siècles et des siècles.* [*R Mais si un jour il se croit arrivé au terme de la perfection, de l'absolu A s'il tend constamment vers sa fin qui est l'absolu. Mais si un jour*] [*AR il se croit au terme de A arrivé à la puissance et se complaît dans*] [*R le fini A l'acquis, oubliant ainsi*] [*AR le terme absolu A la loi fatale de la vie*], *il se fausse, il se corrompt, il s'empoisonne, il meurt et avec lui le peuple, la race,* la civilisation qui lui a donné le jour. <Fin du texte raturé ; l'ajout est signalée par le chiffre *8*, placé en appel de « Il se prolonge ».> *Il se prolonge une transmission pure et vivifiante durant des siècles et des siècles. Mais si un jour, arrivé au faîte* [*R du pouvoir A de la puissance*], *il se complaît dans l'acquis, dans le fini, oubliant ainsi son ultime raison d'être* [*R il se fausse, et se corrompt AR il se détruit*]. *En oubliant sa régénérescence, il se fausse, il se détruit, il disparaît et avec lui le peuple, la race, la civilisation qui lui donna le jour.* <Fin de l'ajout en I.>

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 92

II <Le passage qui suit a été raturé en II.> // *Pour l'Égypte, cette nécessité première, ce grand désir vivifiant* [*R cet infini à atteindre*] *qui guida de sa lumière spirituelle tous les problèmes* [*R de la nation*] *supérieurs de la nation fut celui de sa* [*R2 religion*] [*AR croyance en une vie éternelle A2R future AR de l'âme*] *orientée vers l'infini de la mort.* [*R Mort de l'âme qu'il fallait à tout prix éviter, en préservant de la destruction l'enveloppe charnelle qui en est le refuge, le soutien indispensable. Cette vie*] *Croyance en une vie future de l'âme dans la mort du corps. // À la condition que cette enveloppe charnelle qui en est le refuge, le soutien indispensable* [*V soit S puisse*] *éternellement* [*A être*] *préservée de la destruction. Cette vie future, éternelle de l'âme*] <Fin du passage raturé, qui coïncide avec la fin de la page 4 du manuscrit II.> <Le passage suivant a été raturé en I.> jour. *Pour renaître, le moment venu, dans la civilisation plus jeune qui lui succède. //* La discipline <Ajout en I, signalé par la lettre « x », encerclée et placée en appel du mot « jour ».> *Pour* [*R la philosophie égyptienne A l'Égypte*] *quelle fut* [*V ce R but*] [*S cette A fin*], *ce grand désir vivifiant ? Cette nécessité supérieure qui* [*R éclaira*] *guida de sa lumière spirituelle tous les problèmes* [*R supérieurs*] [*AR intellectuels*] *de la* [*R nation*] *civilisation. Ce fut celui de sa religion orientée vers l'infini de la mort. Mort* [*A de l'âme*] *qu'il fallait à tout prix éviter* [*R de la destruction*] *en préservant* [*A de la destruction*] *l'enveloppe charnelle qui en était le lieu, le refuge.* [*A Et cette vie future, il la fallait faire la plus belle, la plus heureuse possible*]. *// Tant que toutes les forces actives de l'intelligence furent éclairées par cette* [*R croyance*] *foi, les disciplines intellectuelles de toutes les activités humaines évoluèrent dans l'ordre, dans la pureté, dans la généreuse spontanéité. Toutes, à l'exemple de la religion, cherchèrent l'inconnu, condition essentielle de l'évolution dans l'ordre.* <Fin de l'ajout ; les lignes 102-112 (*la pureté* [...] *spontanéité* ?) n'apparaissent pas en I. Ajout en II, au verso de la page 4, des lignes 93-98 (*Cette nécessité* [...] *indispensable*). Le renvoi est marqué par les signe « + », placé en appel de « jour ».> II <Le passage qui suit a été annexé ; il provient du dossier *T.* 256 D-9, et constitue un premier jet de l'addition faite en II des lignes 93-98.> *Cette nécessité première, ce grand désir vivifiant fut pour l'Égypte, la religion* [*V qui S elle*] *guida de sa lumière spirituelle tous les problèmes supérieurs de la nation. Orientant* [*V la vie S l'existence*] *vers l'infini de la vie de l'âme qu'il fallait à tout prix conserver en préservant de la destruction l'enveloppe charnelle qui en est le refuge, le soutien indispensable.* <Fin du passage annexé.>

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 150

I <Le passage qui suit a été raturé en I.> *D'irréel, il devient de plus en plus fidèle à la nature, de plus en plus vraisemblable. Graduellement, nous approchons du but proposé.* [*R de demi-victoire en demi-victoire, l'impossible devient graduellement possible.*] I <Ajout en I des lignes 150-155 : *au fur* [...] *réalité.*> <Le passage qui suit a été raturé en I.> // *Parallèlement au développement de la sculpture, se développa l'architecture –* [*AR L'art ornemental*]. *Chaque art*

[*V suivant S suit*] *sa propre loi,* [*R je n'ai jamais bien compris pourquoi et d'une manière si générale étudions-nous d'abord l'architecture, la sculpture et enfin la peinture, pour les arts plastiques. // Ces trois disciplines furent toujours absolument distinctes entre elles.*] *Libres, indépendantes. Que l'art du peintre et du sculpteur se soient mis souvent au service de l'architecte, certes, cela est indéniable. Il trouvait là occasion de servir, mais il ne put jamais au fond que se servir lui-même en suivant sa rigoureuse évolution.* [R (*Évolution qui était elle-même strictement parallèle à l'évolution de l'esprit du temps.*)] *Des problèmes secondaires se créèrent en étant au service et l'architecte au service d'un particulier, du roi, ou de la religion. Mais cela ne changea encore une fois, jamais rien à l'orientation profonde de* [*R son A l'*] *évolution.* [*R Ils gardèrent, ils gardent toujours, de semblablement entre eux que les parallèles de toutes les disciplines intellectuelles de l'époque A Évolution qui elle-même est strictement parallèle à l'évolution du temps*]. *Enfin, l'on m'excusera de traiter de l'architecture en second* [*R et plus brièvement*]. *Ce n'est* [*A pas*] [*R pas que je A à cause d'un*] [*V juge R moins importante*] [*S jugement A défavorable à*] *l'architecture* [*R que la sculpture*] *mais uniquement en raison de la complexité des problèmes de* [*V l'architecture S l'architecte*]. *Il n'est pas, comme le sculpteur, libéré de toute fonction utilitaire. Son œuvre doit être utilisable pour l'être humain.* <Fin du texte raturé.>

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 169

<Le passage qui suit a été raturé en I.> *Et vivante veut dire partout et toujours en continuelle évolution, en plus d'être un art parfait, se développa donc strictement parallèle aux autres disciplines du temps. // Et le terme et le grand désir, la nécessité* [*R première A supérieure*] *de la civilisation égyptienne était la conservation éternelle de la vie* [*A l'âme*] *par l'éternelle conservation des corps. Tant que cette nécessité métaphysique guida* [*R tous*] *de sa lumière* [*A spirituelle*] *tous les problèmes à résoudre la civilisation égyptienne évolua sans cesse* [*R dans la pureté, dans la rigueur, dans la généreuse spontanéité A dans la vie, dans la force*]. *De même pour l'architecture.* [*A Nous la reverrons ensemble très rapidement*]. *Cependant je vous propose de la revoir* [*R et de la revoir pour*] [*R De la revoir en jugeant de nouveau*]. *De la juger de nouveau en oubliant tous les jugements anciens. De la revoir en ne conservant que l'enchaînement physique des faits, sur lequel nous sommes tous d'accord. De la revoir, de la juger dans une parfaite indépendance d'esprit. Autrement, vous ne pourrez me suivre, je parlerai seul, dans le vide. Vous me perdrez à chaque pas* [*R que je ferai*]. *Dans une conversation, je pourrais* [*R réfuter, répondre, éclairer au fur et à mesure*] *vous suivre à mon tour et répondre exactement à vos inquiétudes. Ici, la chose* [*A m'*] *est impossible.* <Un trait sépare ici le texte. Le passage qui suit n'a pas été retenu par Borduas et appartient au dossier D-7 ; il s'agit d'une ébauche de la page 7 du manuscrit I.> *L'art* [*R ayant*], *de par sa nature,* [*A ayant*] *toujours été l'expression la plus libre, la plus parfaite de l'homme – La science était* [*R de par sa nature*] *liée au progrès mécanique de l'humanité, progrès qui multiplierait la portée* [*R de nos*] *l'efficacité de nos sens, de nos forces physiques – L'art, lui, est né libre. L'être humain tel que créé lui suffisait amplement. Aucune entrave, aucune difficulté maté-*

rielle ne le gênèrent jamais. Il fut toujours à la hauteur de sa tâche. Exprimer, dans la matière, la sensibilité humaine, cette sensibilité humaine primordiale n'évoluant qu'au fur et à mesure de l'évolution de la vie de l'esprit. Il exprima toujours [*A ainsi*] *à la fois, la permanente vitalité humaine et le degré d'évolution de la civilisation qui lui donnait le jour. Au cours des longs siècles de l'histoire, les signes de vitalité ou de mort que l'on y observe se retrouvaient également dans toutes les fonctions supérieures de l'esprit.* <Le passage qui suit a été raturé en I.> *L'architecture* [*A comme tous les arts*] [*R est A étant*] *une science exacte* [*A vivante*] [*AR* <illisible> *A2 vivante veut toujours*] [*A dire en continuelle évolution*] *en plus d'être un art parfait se développa donc strictement* [*V parallèlement S parallèle*] *aux autres disciplines du temps. D'aspect simpliste, rudimentaire* [*R elle devient de plus en plus souple, de plus en plus*] *qu'elle dût être aux époques préhistoriques devient graduellement et lentement, de plus en plus* [*R de plus*] *stable d'abord,* [*A ensuite, dans la stabilité*] *de plus en plus souple, de plus en plus raffinée dans la stabilité.* <La fin du passage raturé coïncide ici avec la fin de la page (non numérotée) ; ajout en I des lignes 167-175. L'ajout, au verso de la page D-7, est marqué par le signe « + », encerclé et placé en appel de « exacte ».> *À la fin de son apogée, l'art égyptien avait conquis, dans la sculpture, la science exacte de* [*R l'anatomie*] *la figuration des formes humaines. Leurs pharaons nus* [*A dans leur immobilité éternelle*] *sont même émouvants de vitalité individuelle.* [*R dans leur immobilité éternelle empruntée à l'*] <Un trait horizontal sépare ici le texte.> *À la recherche d'une libération* [*A totale*] *ils crurent des siècles durant qu'ils posséderaient le* [*R pouvoir de libération A bonheur infini*] *au terme matériel de leur désir. // Comme dans les affaires, le financier qui débute* [*R chois A croit*] *qu'il possédera le bonheur* [*R parfait en possédant A au terme de*] *la fortune, devenir millionnaire. Tout lui manque* [*A cependant*] *de l'essentiel et il n'aurait qu'un désir, recommencer* [*A s'il est encore sain*], *sa vie. Ou alors* [*R de jouir dans les* <illisible>] [*AR ou alors*] [*A il croupira*] [*R des*] *biens acquis.* [*R c'est-à-dire de mourir à l'ardeur, à la générosité*]. <Fin de la page> I science *exacte* qui *s'acquiert lentement* [*R progressa*] *évolua au cours* des siècles

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 175

I <Le passage suivant n'a pas été retenu. Il semble constituer le premier jet des lignes 176-185.> *// Dans tous les arts la conquête sembla* [*R parfaite R complète AR parfaite A2 totale*]. *Pour la statuaire, plus de problèmes inconnus à résoudre. Elle est au faîte du pouvoir. Elle se rend compte qu'elle a atteint la limite idéale entrevue* [*V confusément A dans la S confusion*] [*R d'abord A2 pour commencer*] *et de plus en plus précisément durant les cinquante siècles de son histoire* [*A celle de la conquête de la troisième dimension, de l'illusion de la troisième dimension, la perspective*]. *Elle* [*V tenta S tentera*], *n'ayant pas la force d'entrevoir des* [*R possibilités nou A impossibilités nouvelles*] *de vivre de sa victoire, elle mettra dix siècles à mourir péniblement. L'architecture aussi, a comblé tous les désirs des hommes.* [*R Dix siècles aussi*] *Ils mettront dix siècles aussi à disparaître. L'art de la sculpture, de la peinture ornementale était également parfait.*

Dans le caractère du peuple égyptien, d'une logique implacable. Là [A cependant] une conquête [R restait à faire cependant dans l'évolution de la technique, science de tout art A aurait pu leur paraître immédiate]. Elle n'était pas dans les possibilités de la race. Elle dut leur sembler un non-sens, [A s'ils y pensaient] où ils n'y pensèrent même pas. Si à la fin de leur [R histoire apparaît de la logique rigou A décadence] mis sur la voie par l'art grec apparaît cette contradiction de la rigueur, de la construction linéaire d'une frise, antérieurement et spontanément connue pour recevoir un modèle en aplat, apparaître un souci de relief de la troisième dimension illusoire. < Fin de la page ; le passage qui suit en I, classé en D-7, n'a pas été retenu par Borduas. Il constitue la seconde ébauche des lignes 176-185. > *Dans tous les arts, la conquête sembla totale. Pour la statuaire, plus de problème inconnu à résoudre, elle est au faîte du pouvoir. Elle se rend compte qu'elle a atteint [R une A la] limite [A extérieure] entrevue durant les quarante siècles de son histoire [R sa science]. // Le poids de sa science est considérable, [A n'ayant pas la force d'aller vers de nouvelles conquêtes] il renverse l'équilibre humain [R avec] [R rompant ainsi l'harmonie qui n'a plus la force de découvrir de nouvelles] [R la possibilité de nouvelles conquêtes. Sans l'équilibre, plus d'harmonie, entraînant [R avec lui une A dans sa chute une] fausse orientation de l'esprit, [R de la discipline intellectuelle]. La mort mettra dix siècles à tout niveler. // L'architecture aussi, a comblé tous les désirs des hommes. Elle mettra également dix siècles à disparaître. Et avec elle toute vie sociale particulière. // L'art ornemental, également dans toute sa gloire, attendra sa fin dernière. Ici cependant [R n'eût été] un pas [A immédiat] restait à faire, mais il n'était pas dans les possibilités de l'implacable logique égyptienne. // Une frise sculptée, n'ayant pour elle rien à voir à la statuaire. [R L'on y trouva jamais le moindre souci de perspective, pas plus que dans la décoration peinte, aucun souci de la perspective]. // Le respect du mur reste entier. Il devient seulement orné de la plus merveilleuse écriture sculpturale. // Il en est de même de la peinture à la colle. Aucun souci de la perspective [R jamais] d'illusion de la profondeur. L'objectivité n'étant toujours obtenue que par la justesse du ton, du dessin linéaire, du modelé [R extrêmement fin] presque en aplat mais d'une extrême finesse. Ce n'est qu'à la fin de la décadence, sous l'impulsion de l'art grec, que la sculpture ornementale égyptienne [R introduit un nouvel élément de corruption] tente un [R dernier effort] essai [A désastreux] dans ce sens. J'y vois un [R essai A exemple]* typique. < Fin de la page > I possible. *// Dans tous les arts la conquête semble [R à son comble AR parfaite A2 entière]. // L'architecture a comblé tous les désirs des hommes. // La statuaire est au faîte [V de R la puissance S du] pouvoir.* L'art //

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 186

I < Le passage qui suit appartient au dossier D7. Il n'a pas été retenu par Borduas et constitue une ébauche des lignes 186-195. > *Après l'Egypte [R fait d'éternels] fruits de [R l'harmonie extraterrestre] immobiles [R harmonie] grandeur d'une éternité bienheureuse. // [A L'art de] la Grèce nous sourit [V et S de] son sourire [R nous convie à un autre bonheur celui-là [R sur terre A invitant à] [AR demeurer A2 la vie] ou [R au moins] le désir d'un bonheur*

infini ne nous fera [*V point S plus*] *défaut.* [*R* <illisible> <illisible>] d'une *A La recherche passionnée de cette*] *divine harmonie* [*R humaine fera son unité spirituelle, orientera sa métaphysique,* [*V* <illisible> *S déterminera sa civilisation*]. // *L'art évolua encore et toujours simultanément avec elle. Son histoire est courte puisqu'elle ne remonte qu'à la première Olympiade en 776* [*R avant Jésus-Christ*] *J.C.* [*R Cependant il se développa sur*] [*R* <illisible> *qu' A Cependant*] [*AR l' A2 un*] *art préhellénique* [*R remonte A existait*] *au 20e siècle avant notre ère* [*R un peuple habitait la Grèce et la Crète*]. *Il évolua* [*R donc*] *en vase clos* [*R durant des siècles*]. *À partir de son apogée* [*R au 5e siècle A avec Phidias au 5e siècle, soit cinq cents ans après l'époque glorieuse de l'Égypte*] [*R au 5e siècle* <illisible> <illisible> *AR sa gloire fut A2 sa gloire*] [*R vitale avec*] *fut telle qu'il* [*R déferla sur le A séduit tous les cœurs du*] *monde antique.* [*R Mais comme pour l'art*] *par contre* [*R il ne subit*] *aucune influence ne sembla s'exercer sur lui. Il refit à son compte* [*R dans son unité particulière A dans une complète indépendance d'esprit*] [*R orienté vers un but plus près de l'homme, mais encore infini A guidé vers l'harmonie*] [*R ignorant même l'art voisin*], *les mêmes étapes* [*A les mêmes épuisantes conquêtes*] *que l'art égyptien.* [*R Au 5e siècle avec Phidias il avait atteint son apogée, soit environ cinq cents ans après l'époque glorieuse de l'Egypte.* <Fin de l'ébauche.>

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 194

I Olympiade (*en 776 avant J.C.*) [*A Cependant*] [*R Un A l'*] *art préhellénique existait déjà au 20e* siècle avant notre ère. *L'art égyptien et l'art grec évoluèrent donc* [*R ensemble, sans même paraître mais A simultanément dans un isolement*] [*V parfaitement S parfait*] [*R ensuite*] [*V géographiquement S géographique*] et [*V intellectuellement S intellectuel*]. // <Le passage qui suit en I a été entièrement raturé.> *Architecture* <souligné par l'auteur> [*A Débuta comme eux*] // *D'aspect simpliste, rudimentaire qu'elle dut être aux époques préhistoriques,* [*A elle*] *devient graduellement, lentement* [*R lentement*] *de plus en plus* [*A parfaite dans sa technique de plus en plus*] *stable* [*R d'abord, et dans cette stabilité toujours*] [*AR ensuite et*] *de plus en plus vaste, de plus en plus souple, de plus en plus raffinée. Là encore, de demi-victoire en demi-victoire, l'impossible devient possible. // À la recherche d'une libération totale* [*R de*] *l'être humain* [*R ils crurent A crut*] *des siècles durant qu'il posséderait ce bonheur* [*R infini*] *au terme* [*A fatal R matériel*] *de* [*R leur A son*] *évolution matérielle. // Ne réalisant pas* [*R ainsi*] *que cette évolution matérielle* [*A harmonieuse*] *dépendait uniquement d'un désir plus vaste* [*R plus pur, plus généreux A d'un autre domaine*] *étant du domaine* [*R de l'impossible*] [*R saisir*] [*R dominer*] *l'éternité insaisissable* [*A de l'absolu* <illisible> *de la vie de l'esprit*]. *Ainsi rendu à ce terme* [*R fatal A matériel de son évolution*], *l'esprit se confondit. Il orienta la discipline intellectuelle* [*R sur*] *de l'infini qu'elle était vers le fini. De l'esprit de conquête à celui de consécration.* [*R Et avec ce changement*] *Ce fut l'arrêt* [*A dans la jouissance*], *non plus* [*A de*] *la jouissance malsaine du* [*R bien acquis*] *repos vers la mort. Elle mit dix siècles à envahir toute la nation, toute la civilisation. // Ainsi disparut une longue vie spirituelle. Elle avait permis l'expression spontanée de la beauté* [*A absolue*], *inimitable*

de l'art, tant qu'elle s'orienta vers l'inconnu, vers l'infini. Elle la perdit irrémédiablement dès qu'elle s'orienta vers le connu, vers le fini. <Un trait horizontal apparaît ici.> *L'art* [*R romain A grec*] *qui lui succéda dans l'histoire puisqu'il est à son apogée* <Fin de la page ; le passage qui suit au verso est également raturé.> *Simultanément à l'évolution de l'art égyptien se développe l'art grec.* [*R puisqu'*] *il* [*V atteint S atteignit*] *son apogée au 5e siècle* [*A avant J.C.*] [*R c'est-à-dire*] *cinq cents ans environ après* [*R la gloire du premi*] *la* [*V glorieuse S gloire*] [*R époque*] *du premier* <Un trait horizontal sépare ici le texte.> *Ils évoluèrent tous les deux en vase clos.* [*R De sorte que la Grèce dut refaire*] *à son compte, les principales expériences du premier.* <Un trait horizontal apparaît ici dans le texte ; une accolade, dans la marge gauche, rattache ce passage au texte qui précède.> *Comme toute vie particulière il refit à son profit les expériences des premiers. // Simultanément à l'évolution de l'art égyptien, se développa l'art grec. Il mit des siècles à se former et atteignit son apogée* [*A avec Phidias*] *5 siècles environ après le premier.* [*R Phidias*] <Fin du passage raturé ; un trait horizontal sépare ici le texte.> *Une autre vie de l'esprit* [*AR orientée A particulière, déterminée, caractérisée*] [*AR comme toute vie*] [*A qualité essentielle de ce qui est*] *sollicita notre attention. Celle de la Grèce. La philosophie égyptienne* [*R guida*] [*R n'eut qu'un désir posséder la vie surnaturelle de l'âme. La A fut à la recherche de l'harmonie*] *extraterrestre, la métaphysique* [*A grecque*] *au contraire de l'harmonie terrestre. L'une mit sa fin dans* [*R l'au-delà A le bonheur éternel*] *de l'âme. L'autre dans* [*A le désir*] *d'un bonheur infini de* [*V l'homme S la vie*] *humaine. Là comme pour* <Phrase interrompue. Un trait horizontal sépare ici le texte.> [*R Cette métaphysique se développa encore*]. *La première le terme* [*R était* l'inconnu] *sembla* <Fin de la page en I ; la page suivante, non paginée, provient du dossier 256-D2. Elle semble être une reprise de la page précédente.> *L'art ornemental également dans toute sa gloire attendra sa fin dernière.* <Un trait horizontal apparaît ici dans le texte.> *Une autre vie spirituelle, particulière, déterminée, caractérisée, qualité essentielle de tout ce qui est, orientée celle-là vers le désir d'un bonheur infini de la vie humaine, orientée vers l'harmonie terrestre, au contraire de la philosophie égyptienne tendant vers le bonheur éternel de* [*R l'âme A l'être*], *vers l'harmonie extraterrestre, celle de la Grèce.* [*A Elle détermina la civilisation grecque.*] *// L'art qui* [*A en*] *naquit* [*R de cette civilisation*] [*AR la*] [*AR elle*] [*AR grecque*] *évolua, comme toujours, simultanément avec elle. // L'art égyptien* [*R avait mis A vécut*] *plus de 50 siècles. L'art grec près de 20. Son histoire* [*R cependant est A proprement dite est aussi*] *beaucoup plus courte, ne* [*V* <illisible> *S commençant*] *qu'à la première Olympiade en 776 avant J.C. pour se terminer avec l'occupation romaine* [*R en A l'an*] *146* [*R avant J.C. AR de notre ère A2 d'avant notre ère*]. *Il évolua en vase clos des siècles durant.* [*R Lorsqu'il A Sa vitalité fut telle qu'*] *il déferla sur le monde antique,* [*R sa vitalité était telle qu' A mais*] *aucune influence ne sembla s'exercer sur lui. // Il refit dans un autre but,* [*R les expér*] *ce qui en détermina la différence les mêmes étapes que l'art égyptien. Les historiens s'accordent à déterminer son apogée avec Phidias, au 5e siècle* [*R avant notre ère*], *soit cinq cents ans environ après l'époque glorieuse de l'Egypte. // Dans une pureté extrême, il conquit graduelle-*

ment [*R tous les*] *l'aspect de tous les charmes de la vie* [*R physique des êtres.*] *Cette illusion fut l'une des premières causes extérieures de notre perte. La seconde, du même ordre, nous venant de la Rome antique.* <Fin de la page.>

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 242

I artistes. [*R Je voudrais bien que des jeunes artistes A je serais très heureux que l'on*] *puisse* [*A faire*] *suivre* [*A à ces jeunes*] *un cours vivant,* [*R un cours*] *intelligent de cette science. Ils pourraient y admirer bien des mystères. Mais ce qu'on* [*V lui S leur*] *met* [*R dans*] [*A entre*] *les mains est* [*R une science*] [*V vaine et creuse S vain et creux*] *et toute cette soi-disant science* [*R qui est*] *vaine et creuse est non seulement inutile mais nuisible. C'est toujours un élément de mort. Si cette science fut utile, indispensable à l'art égyptien, c'est qu'il en acquit la possession du connu à l'inconnu. L'on procède maintenant à l'envers, l'élève part de l'inconnu vers le connu en suivant ou son manuel ou son maître. // Bien plus, pour l'artiste égyptien, dès qu'il fut en possession de cette science, elle devint, là aussi, un élément de mort, comme l'est toujours pour* [*A tout*] [*R l'*] *art toute science acquise. // L'art égyptien posséda l'anatomie, il ignora* la perspective II-A artistes. *// Je serais très heureux que l'on puisse faire suivre à ces jeunes un cours sain et intelligent de cette science ; de merveilleux mystères pourraient ainsi leur être révélés. Et pour cette raison jamais* [*R la science en dehors de l'art A la connaissance vivante, l'expérience humaine*] *ne sauraient être trop grandes. Mais ce que l'on met entre leurs mains est vain et creux. Toute soi-disant science* [*A arrêtée*] *est non seulement inutile, mais nuisible. C'est toujours un élément de mort. Si dans l'art égyptien elle fut utile, indispensable, c'est qu'il en acquit la possession sur* [*R la vie AR dans A nature*] *au fur et à mesure de son évolution* [*R même*], *procédant du connu à l'inconnu. Dans ces conditions elle pourrait encore et indéfiniment être utilisée par des artistes vivants mais* [*R complètement A incomplètement*] *évolués, c'est-à-dire en retard sur l'évolution universelle de l'art. L'on marche maintenant à reculons. L'élève allant de l'inconnu au connu, en suivant le précis ou le maître. Oubliant ainsi que* [*R lorsque l'intérêt est renversé ou*] *que* [*R la A toute*] *science* [*R est*] *morte, complètement exploitée* [*V* <illisible> *S est*] [*R est*] *toujours pour* [*R tout A l'*] *art un élément* [*AR de*] [*R mort*] *funeste.*) <Un trait horizontal apparaît ici dans le texte.> *Ceci* [*R nous*] *se rapprochant de nous, j'entrouvre une parenthèse. // Possédé de sa raison* [*R vitale*] *particulière* [*R de son harmonie humaine*] *il épura* [*R d'abord*] *l'art romain pour réagir ensuite violemment contre lui.* <Fin de la page.> II-C artistes. [*R Il ignora V négligea*] [*A Les Égyptiens*] [*S négligèrent*] *cependant* la III artistes. [*A Mais*] [*V Les*] Égyptiens

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 263

I inventer, *mais sa force vitale et saine* [*R et désintéressée*] lui *permettra une puissance formidable d'assimilation.* <Ce passage a été raturé en I.> *L'art égyptien et l'art grec furent des arts divins qui inventèrent leurs propres éléments. L'art romain sera très humain. Il assimilera à longs traits les civilisations antiques et découvrira l'art moral. Nécessité* [*V physique S métaphysique*] *conditionnée par l'im-*

pureté foncière de son art, de sa civilisation [*A d'emprunt*]. *Sa grandeur* [*R fut dans AR réside A2 résulte de*] *sa* [*V générosité S généreuse*] [*R de son*] *impétuosité à vivre. Dans la rigueur, dans la pureté de ses mœurs, dans son désintéressement* [*R personnel*] *individuel.* Muni <Un trait horizontal sépare ici le texte.> II inventer. *Sa force vitale lui permettra cependant une puissance formidable d'assimilation. L'art de* l'Egypte *et de la* Grèce, furent *des arts* divins *qui* découvrirent III inventer [*R Sa force vitale lui permettra cependant une puissance formidable d'assimilation*] [*R L'art de l' A En*] Égypte [*R et de la A en*] Grèce [*A les arts*] furent [*R des arts*] divins

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 288

I invulnérable. *// Elle ne fut certainement pas la cause de la chute de l'Empire romain.* [*R Cette cause étant au sein*] <phrase interrompue.> *Cette cause, nous la trouvons dans la civilisation de Rome, rendue depuis longtemps au sommet de sa puissance, au terme de sa vitalité. Dans le désaxement évident de sa personnalité, dans son impuissance à rétablir l'équilibre par la découverte de nouveaux buts à atteindre, vers l'absolu. //* L'individu II invulnérable. *Elle ne fut certainement pas la cause de la* chute III <Le passage qui suit a été raturé en III.> [*RAR Elle ne AR Mais ne A2R Elle*] [*RAR fut AR sera*] [*R certainement pas la cause de la chute de l'Empire romain*] [*AR mais elle aida*] [*RAR Certes*] [*R la cause nous la trouvons*] [*AR elle existe entière*] [*R dans cette*] [*AR la maturité de cette*] [*R civilisation même rendue depuis longtemps à la limite de sa vigueur*]. L'individu <Ajout en III des lignes 288-292 : *Progression* [...] *renouvellement.* Le renvoi est marqué par le signe « + », encerclé, et placé en appel de « invulnérable ».>

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 328

I imprévu *vient modifier sa marche. Celui de la Renaissance. (Terme mal approprié, car ce ne fut pas une renaissance, mais une vieillesse prématurée. Nous allons voir.) Revoyons notre album. Aux premières planches, les images se composent de signes, de symboles. Le Christ y est représenté par un poisson.* [*R Assez rapidement*] [*V après S Après*] *la* [*R chu*] *déchéance de Rome, aidé par l'art persan, ce pauvre langage s'enrichit. L'artiste* [*R cherche,* <illisible>] *poursuit* [*R encore*] *son rêve* [*V et S en*] *le* [*R confronte A confrontant*] [*R aussi*] *au monde extérieur.* <Fin de la page 11. Le passage suivant, figurant à l'origine en page 8 de I, a ensuite été reporté en page 10, pour être finalement rejeté par l'auteur.> *Insensiblement, celui-ci se rapprochera de celui-là. Tous les éléments* [*R extér*] *sensibles entreront dans les tableaux, selon une rigueur expressive remarquable. Les proportions n'auront pas encore d'autres fonctions. Le Personnage principal sera plus grand, du double parfois de ceux qu'il entoure. Une hiérarchie s'établit, pour disparaître à son tour* <Un trait horizontal sépare ici le texte. Le passage qui suit a été raturé.> *L'artiste* [*V poursuivait S poursuivit*] *son rêve intérieur* [*A dont il n'est pas sûr*] *en le confrontant sans cesse* [*R au monde extérieur qui* <Phrase interrompue.> *Il voit d'ailleurs ce monde à travers la*

corruption qu'il en a] [*A à l'univers extérieur*] *qui l'alimente. // Insensiblement, celui-ci se* [*V rapprochera S rapproche*] *de celui-là* <Fin du passage raturé et ajout en I des lignes 329-335 : *Normalement* [...] *grande.* Un trait horizontal sépare ici le texte.>

Manières de goûter une œuvre d'art, l. 511

II-A plus identifiable, plus *particulière. Rien n'est changé et jamais rien n'y sera* [*AR jamais*] *changé tant que la matière sera ce qu'elle est et que l'homme restera humain.* <Un trait horizontal apparaît ici.> *L'artiste romain prêta à ses personnages* [*A sculptés*] [*V ses S sa*] *propres* [*R états d'âme AR sentiments A vie intime*]. *Matisse* [*R ne prête plus aux choses ses*] [*R états*] [*R façons d'être mais les exprime par eux dans les êtres et les choses les expressions*] *recherche l'expression de sa vie intime par des êtres et des choses.* <Un trait horizontal apparaît ici.> *L'artiste romain sculpta non seulement* [*R l'être A l'aspect*] *physique* [*R mais aussi l'être A mais par le physique l'aspect*] *moral* [*A de ses modèles*]. *Matisse ne* [*A peignit*] *ni l'un ni l'autre ; il est à* [*V la S l'*] [*A unique*] *poursuite de l'expression de* [*R sa seule A son*] *individualité consciente au moyen des êtres et des choses.* <Fin de la page.>

Parlons un peu peinture, l. 43

I précédés. *Notre devoir est simple. // En pleine connaissance du passé, nous irons vers l'avenir. // C'est vers ce monde encore hostile que plonge cette équipe de jeunes prospecteurs, de risque-tout, dans l'enthousiasmant espoir d'en rapporter peut-être la mine la plus précieuse. Quitte ensuite à en laisser l'exploitation aux suivants. // Si vous venez vers eux dans l'espoir d'y retrouver un moment du passé chéri entre tous, si récent soit-il, vous ne les retrouverez déjà plus. Ils n'auront fait que passer par là, d'une manière ou d'une autre. // Ils vous invitent à les suivre plus loin dans leurs troublantes aventures. // Ils sont faciles à suivre laissant sur leurs chemins, comme une traînée de lumière, leurs indéfectibles personnalités.* <Fin de I.> II-IV précédés. *Notre devoir est simple, en pleine connaisance du passé, nous irons vers l'avenir. // R* V précédés. *Notre devoir est simple en pleine connaissance du passé nour irons vers l'avenir. //*

Commentaires sur des mots courants, l. 47

I porte *plus sur le sujet traité que sur la forme qui est* [*R ou*] *naïve, ou savante, même académique. // Dans de telles œuvres, comme dans toutes celles du passé, il y a deux contenus distincts à chaque forme. // L'un extérieur, lié à l'aspect extérieur de la forme. Ex : contenu extérieur, idée d'une guitare. Fournie par la ressemblance de la forme à une guitare. // L'autre propre à la forme réelle, indépendamment de l'aspect d'emprunt. Ex : contenu propre, sentiments particuliers, idée plastique, mystère d'une personnalité liée* [*R à la A aux*] *formes réelles. Formes réelles, sous la forme d'emprunt de la guitare : figure dans l'espace exprimée par la réalité des tons, de la coloration. Réalité de la matière de cette figure.* [*R réalité de son mystère sensi-*

ble.] // *Ce deuxième contenu ne nous intéresse pas si la forme est académique. Il sera alors impersonnel, aussi peu touchant que le contenu d'une figure géométrique régularisée. Quelle que soit l'intérêt de l'idée qu'elle contient.* // *Au contraire, la forme est naïve ou savante mais réinventé ce contenu sera riche de substance humaine.* // *On distingue aussi dans cet automatisme psychique des dessins et sculptures obtenus distraitement, (reçus de tram roulés nerveusement dans la poche du veston, dessins au téléphone etc.). Des dessins furent aussi exécutés par des médiums (expériences surréalistes).* //

Commentaires sur des mots courants, l. 51

II employée). // <Passage supprimé ; le mot « Nul » recouvre, en surcharge, les cinq premiers paragraphes.> *La forme est naïve ou savante, même académique ;* [*V Académique*] *académique, elle sera nulle pour la connaissance* [*R formelle*] [*A plastique*] *à venir, même contenant un sujet d'emprunt neuf.* // *Pour nous la grande receleuse des mystères objectifs est la forme vivante en perpétuel devenir (Non* [*A arbitrairement*] *régularisée, impersonnelle).* // *Il doit y avoir interdépendance entre le contenu et la forme (le contenant).* // *Ordonner spontanément de toute nécessité le contenant n'est-ce-pas du coup le remplir des plus grandes exigences de l'homme ?* // *En tout cas, utiliser un contenant quelconque choisi pour y déposer fût-ce un trésor équivaut perdre à demi ce trésor.* // *On distingue aussi dans l'automatisme psychique les dessins et les sculptures obtenus distraitement (papiers roulés nerveusement dans la poche du veston, dessins au téléphone). Des dessins furent exécutés par des médiums (expériences surréalistes).* // *Automatisme surrationnel*

Projections libérantes, l. 53

I <Début de I.> *Il vaudrait beaucoup mieux faire des poèmes ou des tableaux que d'entreprendre ce* [*R que*] *travail ! Aussi je m'excuse.* // *Si j'écris encore une fois, c'est encore malgré moi.* // *Dans ce lieu géographique particulier qu'est Montréal, ces choses ne se disent pas encore. Un nombre de plus en plus grand les* [*R pensent*] *pensent.* [*R et*] [*V elles S Elles*] *flottent dans l'air, imprécises.* // [*R (Nos poètes, nos écrivains ont autre chose à faire. Nos pédagogues discutent de salaires)*]. // *Il serait profitable des fixer,* [*A et en*] *tirer les leçons* [*R des dernières années*] *appropriées.* // *Ce sera mal fait évidemment, mais je n'y puis rien. Mieux vaut être mal fichu que de ne pas être du tout.* <Un trait sépare ici le texte. Les lignes 54-600 (*quoique* [...] *signification.*) n'apparaissent pas en I.>

Projections libérantes, l. 703

III choix. *L'objet de la joie est lointain, général. Graduellement, rapidement, inconsciemment* [*R insensiblement, imperceptiblement l'objet du*] *peut-être le désir se précise. Objet de plus en plus sensuel et en même temps de plus en plus «plastique ».* // *Au début sa vaste ambition lui* [*R fait rassembler*] *commande des régates, plus* tard VI-VIII choix. [*R* VI *L'objet de la joie est lointain, général*] [*AR* VI *Ses es-*

poirs sont] *Ses désirs sont communs à un grand nombre de* [*R* VI *peintres*] *ses contemporains. Graduellement, rapidement,* [*V* VI *le désir*] *l'espoir se précise, se particularise : l'objet* [*R* VI *de plus en*] *peint est plus sensuel,* [*R et*] *en même temps de plus en plus plastique. //* [VI,VI-A,VII *Au début, sa vaste*] ambition

Projections libérantes, l. 726

VI-VIII qu'à *l'ensemble désormais* [*R* VI *particularisé*] *en équilibre dans l'espace devenu presque trop étroit pour* [*R* VI *sa substance*] *l'étendue du motif. // Si Renoir eût vécu cent ans et plus ses dernières toiles eussent été peintes d'un seul pétale immense fait d'une infinie variété de tons, d'un clitoris remplissant le tableau d'une multitude de petites touches de chair rose et bleue. // Par-delà les images évoquées, nous suivions l'évolution de sa pensée dans la transformation continuelle du jeu de peindre. Dans les modifications du traitement de la* [*V* VI *couleur*] *matière colorée. Dans* [*R* VI *l'expression de plus en plus autonome de formes débordantes*] *la lutte pour l'autonomie de l'expression : du dessin. // D'un tableau à l'autre l'accent oscille entre l'analyse et la synthèse* [*R* VI *jusqu'aux environs de 1810*] *un certain temps. Après, c'est l'accord parfait* [*R* VI *dans ses*] *des possibilités de connaître, dans un* [*R* VI *seul AR* VI *joyeux A2R* VI *vigoureux*] *joyeux élan vers l'étreinte d'un univers plastique spontanément ordonné. // Univers plastique transfiguré, mais* [*R* VI *encore*] *toujours près de la vraisemblance de l'autre univers, celui où nous respirons : nous sommes encore loin de Braque, des cubistes. // Renoir est un chrétien-païen, Rouault sera chrétien-catholique. La hardiesse, chez Renoir, porte sur les désirs charnels aussi mais sans les* [*R* VI *tourments*] *sentiments du péché. C'est à la recherche de ces voluptés visuelles, que le tableau acquiert son volume, son poids, cette évidence, cette remarquable sérénité.* Joie

Projections libérantes, l. 730

I précise. *// Une seule et même joie dans un accord parfait. // Un seul désir posséder enfin l'impossédé // Nous passions à un autre artiste. // Ne me demandez pas de répéter exactement mes cours de l'Ecole du meuble, je n'ai pas souvenance que cela se soit fait jamais durant* [*R tout*] *mes années d'enseignement. Il m'était aussi impossible de redonner un cours exactement, qu'il me serait impossible de le décrire.* Ce travail <Les lignes 730-741 (*un seul* [...] *grandes lignes.*) n'apparaissent pas en I.> III précise. *// Une seule et même joie,* un VI-VIII précise. *Un* seul

Projections libérantes, l. 732

III plus *exigeant. // Ne me demandez pas de répéter exactement mes cours de l'École du meuble je n'ai pas souvenance que cela se soit fait une seule fois durant mon stage de 11 ans. Il m'était aussi impossible de répéter exactement, (sans en changer inconsciemment les formes) qu'il m'est impossible de le décrire fidèlement.* Ce <Les lignes 733-741 (*Il y a* [...] *grandes lignes.*) n'apparaissent pas en III ; elles apparaissent toutefois en VI, dans une addition, sous forme

de collage. > VI plus [*V exigeant*]. // *dans une forme de moins en moins dépendante de contingences extérieures. // Monsieur Gagnon serait en droit de me retourner ma réserve, à savoir : que mes divagations sont bien près d'être, elles aussi entachées d'idéalisme sentimental !... J'aime à imaginer que les études collectives, d'un tableau précis, enlevaient une partie de ce sentimentalisme. Sinon tant pis pour moi. // D'ailleurs je suis incapable de répéter mes cours de l'École du meuble. Je n'ai pas souvenance que cela se soit produit une seule fois dans les onze années que je suis resté. Seul un grand mouvement se reproduisait mais dans les formes de la conversation qui n'ont jamais* [*R été notées*]

Projections libérantes, l. 813

I que nous *copions* aussi bêtement *le modèle proposé que l'on pouvait faire dans le moins évolué de nos couvents ! //* [*R Non*] *les problèmes suscités à l'homme par la vue sont liés à ce sens, non à l'objet qu'il regarde. Les problèmes* [*V d'*] *de* [*R expression*] *figuration sont entiers que l'élève regarde un tableau ou un fruit, les problèmes d'expression sont aussi les mêmes, une fois qu'il s'agit d'œuvrer* [*R soi-même*] *ne s'agit plus de singerie de toutes sortes. Une fois posé le problème de sa propre existence, d'en prendre conscience,* [*R tout au moins de l'exprimer*] *de le révéler dans un mode quelconque d'expression //* Un <Les lignes 815-820 (*Une fois* [...] *soit-il.*) n'apparaissent pas en I.>

Projections libérantes, l. 869

I facile *de lui faire comprendre. Il était à la recherche de la vérité extérieure, de la similitude. Il ignorait encore chaque élément qui constitue l'aspect des choses. Il n'avait encore foi qu'en la reproduction en dégradé photographique, impersonnelle, malgré la petite révélation du Matisse. // Il fallait la preuve que son dessin était moins vrai, même à son point de vue, que tous ceux qui étaient avant le sien. J'en faisais une étude minutieuse, je découvris tout à coup que l'abdomen* [*R était*] *exprimait une* concavité III facile *de lui faire comprendre et il n'était pas le seul. Il n'attachait d'importance qu'à la «Vérité» extérieure, qu'à la similitude. Il ignorait encore la réalité bien prouvée de chaque élément constituant un tout. Il n'avait* foi

Projections libérantes, l. 909

III mauvais, *meilleurs il les classe ! Par désir d'en faire la preuve,* [*R bien sûr, mais surtout*] *par celui moins avouable d'utiliser* [*R seul*] *à leur avantage* [*R leur*] *cette soi-disant découverte,* [*R à mon sujet, tout ça*] *candidement,* [*R inconsciemment pour la plupart*] *les dessins quelconques* [*R lâchés, mous apparaissaient*] *apparaissent pour la première fois. // Cette fausse connaissance qu'ils* [*R avaient*] *ont de moi* [*R était*] *est due à une expérience bien des fois répétée mais dont la véritable signification leur échappait encore. // Je vous ai dit que je classais* [*R toujours*] *les dessins sur l'authenticité de l'expression, non sur le fini, les illusions etc. // L'authenticité est la qualité la plus cachée à son auteur, qui soit. Elle est la conséquence d'une attitude morale rigoureuse qui s'exerce sur des exigences diverses et*

lointaines, toujours en avant des possibilités immédiates de l'auteur, en quelque sorte sur des impossibilités. // D'après le classement il apparaissait à l'élève

Projections libérantes, l. 915

III moins *il avait réussi ce qu'il désirait faire,* plus la note accordée *avait été* haute ! *// Le premier même ne pouvait en tirer vanité. //* [*V La*] *Les répétitions de ces sentiments, une fois toute crainte disparue, à l'abri des surprises de ma part. Il se disait à quoi bon tant peiner puisqu'infailliblement c'est le plus mauvais qui est toujours le meilleur, et les cochonneries pleuvaient. // C'est durant cette époque difficile de la deuxième année que j'ai admiré* [*R toujo*] *constamment la loyauté de mes élèves. Ils auraient pu sans elle à* [*R cette époque*] *ce moment tout ficher dehors ! opposer un refus au travail pénible, à l'effort que je demandais d'eux, et qu'aucun n'a jamais refusé.* <Les lignes 917-989 (*Ce qui* [...] *désir.*) n'apparaissent pas en III.> *// Durant toute la première année, je devais les encourager, tenter de leur faire toucher aux qualités intrinsèques de leurs dessins, ce qui en somme n'était pas désagréable pour eux puisque je trouvais leur travail magnifique et ne cachais pas* mon admiration. *//* En

Projections libérantes, l. 947

IV objective. *Pour passer avec le cubisme* <Borduas a écrit « cubiste »> *à la découverte du tableau en tant qu'objet propre. Ce qui lui permettra* [*R encore une fois au tableau*] *d'être un langage écrit* [*R permettant l'expression de AR susceptible*] *capable d'exprimer la somme des connaissances acquises,* [*R de*] *la somme des grandes expériences psychiques humaines (Duchamp) d'aller à la découverte des espaces interplanétaires, avant d'exprimer* [*V des*] *les qualités héraldiques, de défier le corps et la passion dans Matta. // Pour enfin renoncer à toute intention autre que d'aller de l'avant dans la nuit,* [*R pour*] *dans l'espoir de saisir passionnément l'objet de nos rêves les plus insaisissables les plus généreux. Par l'automatisme surrationnel. //* En <Les lignes 950-958 (*Ils* [...] *exigeants.*) n'apparaissent pas en IV.>

Projections libérantes, l. 1000

I voie [*R contraire A opposée dans le faux, le lâché, l'informe*]. *// L'accord existant, au moins en théorie, sur les qualités fondamentales, d'ordre moral, nous attaquions les qualités plastiques isolément : valeurs, tons, lignes, plans, compositions : C'était* [*R dans*] *leur justesse généreuse qui révélait l'attitude exacte du désir. Mais ces œuvres-là étaient rares en deuxième. L'élève n'ayant pas encore la force d'orienter franchement ses désirs vers la recherche de l'essentiel et ayant perdu,* [*R l'*] *la bienheureuse inquiétude de la complète ignorance. Il fallait ainsi peiner jusqu'en troisième. Cette année était possible, grâce à la plus franche cordialité entre élèves et professeur.* <Les lignes 1000-1396 (*non plus* [...] *libérantes*) n'apparaissent pas en I.>

Projections libérantes, l. 1001

III informe. // *L'accord existant, au moins en théorie, sur les qualités d'ordre moral nous attaquions les qualités plastiques isolément ; valeurs, tons, lignes, plans, compositions, matières etc. etc.* [*AR que le cours de décoration venait de*], *et nous arrivions encore une fois à la conclusion que seule leur justesse généreuse pouvait nous révéler l'attitude exacte du désir. Mais encore une fois ces œuvres-là* [*R étaient*], *comparativement à l'an dernier, étaient rares.* // <Addition en III ; le renvoi est marqué en page 26 du manuscrit par le signe « + », placé en appel du mot « rares ».> *Le cours de décoration que les élèves abordaient à cette période de leurs études était d'un grand secours en* [*R les distrayant*] *limitant une fois la semaine* [*R des problèmes*] *les perspectives un peu* [*R graves*] *vastes du cours de dessin à vue. Il avait l'attrait du neuf et les élèves touchaient à des problèmes de recherches, à un objet* [*R en particulier*] *à* [*R une*] *fonction familière, ou à un objet dont la fabrication* [*R limite son exécution*] <*indique*> *la voie à l'invention. Ce n'était plus l'infinie variété des possibilités du cours de dessin dont il fallait prendre conscience.* Si

Projections libérantes, l. 1163

III il *avait* confiance... <Fin de la page.> III-A il *aurait eu* confiance ?... <Les lignes 1163-1167 (*De toute façon* [...] *demeurent.*) n'apparaissent pas en III-A.> // *A la fin de ces projections libératrices* // <Ce segment est encerclé dans le manuscrit.> // *Nous sommes en décembre 1947. Les* [*R contacts*] [*AR d'abord*] [*R bien pleins avec la société à demi-libérée*] *espoirs entretenus à la suite des contacts, d'amis et d'amies à demi-libérés ont sombré les uns après les autres. Au fur et à mesure qu'un groupe s'était constitué. Jeune, ardent, plein d'ardeur, de fougue, d'orgueil aussi ; bien sûr. Mais ces orgueils-là valaient mieux à mes yeux, que l'odieux orgueil* [*R chrétien*] *catholique,* [*V celui-ci*] *celui-là coûtait au moins quelques risques à ses adeptes ! Ils étaient les promesses de l'avenir, de l'autre côté c'était le désespoir.* // [*R La pièce*] *Lors de la représentation de Bien-Être, de Claude Gauvreau, à laquelle tous nos amis assistaient j'éprouvai pour la première fois l'angoisse de la rupture prochaine irrémédiable. Des gens qui avaient été bien gentils pour nous, d'un grand secours, refusaient de dépasser certaines bornes en-deçà de nos possibilités. C'était évident. Si nous avions été des quémandeurs, nous aurions pu revenir en arrière, marchander, patienter, pour enfin réussir à obtenir* [*R ce que l'on aurait désiré.*] *d'eux quelques bribes d'approbation sympathique. Mais nous n'étions pas des quémandeurs, nous ne demandions rien du tout.* [*R Mais*] *Nous revendiquions tout simplement le besoin* [*R fatal*] *d'aimer de tout notre être de leur donner le meilleur de nos talents sans freiner. Puisque l'on ne pouvait plus nous suivre, il fallait rompre les liens* [*R qui nous liaient*], [*R qui AV devenaient*] *devenus embarrassants, avec l'espoir qu'au-delà de la rupture un monde neuf se ferait connaître.* // *Il m'est facile d'en faire la genèse en ce moment de pleine lucidité. L'action s'est déroulée lentement dans une bien faible lumière.* // *À l'école, Gauvreau le directeur, le chameau* de

Projections libérantes, l. 1173

III raté. *// Je gardais le même nombre d'heures, mes cours étaient dédoublés, j'avais l'air d'être avantagé, impossible de protester, personne n'aurait compris qu'un si heureux personnage qui se voyait allégé de plus de la moitié de son travail tout en gardant le même salaire puisse se plaindre. Mes espoirs eux, mes intérêts supérieurs étaient liés à des contacts suffisants et diversifiés dans l'unité, avec mes élèves. J'avais eu à lutter contre l'ambiance, mais au moins dès qu'il s'agissait du dessin,* [*R il existait une unité*] *de la documentation, de la décoration, ça faisait un tout. Certes j'acceptais le défi, même dans ces conditions impossibles il y aurait peut-être quelque chose à faire, mais mon enthousiasme était diminué. //* À l'extérieur <Les lignes 1173-1193 (*J'ai* [...] *faire...*) n'apparaissent pas en III.> VI raté ! (J'ai

Projections libérantes, l. 1254

III Lorsqu'il *s'agit du deuxième Cahier, les choses ne pouvaient plus aller de même façon* [*R tant qu'à notre collaboration AR nous*]. *// Encore une fois nous sommes invités, une réunion d'étude s'organise* [*R tant qu'à*] *pour décider de notre collaboration. À l'issue de la réunion il est accepté de part et d'autre que nous collaborerions à la condition d'être présentés comme un tout non dispersé* <Le texte donne ici « dispercé ».> *dans la publication, et qu'en plus* [*R nous refusions toute*] *aucune censure ou rejet partiel ne pourrait être accepté par nous,* [*R en dehors*] *de ce qui était convenu pour la collaboration de chacun. Le* travail IV Lorsqu'il s'agit *du* deuxième

Projections libérantes, l. 1334

IV malentendus, *des éléments contradictoires s'affrontent de toutes parts //* <Le passage qui suit a été raturé en IV.> *Dans la ville de grands amis catholiques ;* ([*R peu très très*] [*A bien*] *peu*). [R (*D'une pureté, d'une intégrité*)] *D'une pureté, d'une intégrité, d'une générosité admirables. // Je les considère comme les seules fleurs encore possibles du* [*R cat*] *christianisme. Fleurs à accent* [*R for*] *individualiste. // Je sais que leur générosité leur commande l'action, qu'ils la tenteront, qu'ils y périront ! Ils* [*V sont*] *ont ma plus profonde admiration... Ils* [*R entreprennent*] *espèrent cette merveilleuse folie de* [*R voir*] [*AR vouloir*] *faire renaître «collectivement» plus exactement par une multiplication d'individus pris isolément, l'esprit dans une forme sociale, qui l'a perdu. // Nous ne croyons qu'en la possibilité, pour retrouver,* [*R l'esprit*] *la vigueur morale* [*AR sociale*] *collective, de permettre une forme sociale totalement neuve et dynamique et imprévisible. // Toutes les valeurs spirituelles définies, se trouvant intimement liées* [*V à R la*] [*V forme R morte*] *aux formes sociales qu'elles* [*V a*] *ont engendrées ! Et qui toutes sont mortes ! Sont sans espoir pour nous.* La foule

Projections libérantes, l. 1336

III de *bons* amis *catholiques, dont la situation vis-à-vis du social est encore plus cruciale que la nôtre ont toute mon admiration. Qu'ils me pardonnent, mais pour moi leur attitude si pure, si ardente soit-elle, reste individuelle. J'entends par là, qu'aucune action sociale directe ne leur est possible. Je sais qu'ils ont une foi infinie* [*R en ces fleurs*] *vouée aux individus. J'ignore aussi où en sont les limites. Mais le point devait être fait de l'endroit où j'étais. Pour moi, toute idée inutile était nuisible. Tout concept* [*R superflu*] *non immédiatement lié à un mystère objectif était superflu, nuisible. Il* [*V m'embrouillait*] *m'embrouille la perception de ces mystères, il* [*V tentait*] *tente de m'enlever aux réalités, aux nécessités, nos divines misères ; l'idée de Dieu est insensée. L'enfant a besoin de l'idée du père, un moment ; nous prolongeons trop longtemps, ces instants. Le monde est adulte, sinon dans sa vieillesse. Il se doit d'organiser seul sans l'espoir d'aide chimérique notre séjour sur la planète,* [*V d'une*] *de manière à ce que les plus nobles passions puissent y fleurir au lieu des plus basses comme c'est le cas en ce moment ;* [*R et*] *c'est là* [*R un*] *le devoir majeur, la générosité capitale, le reste devra venir par surcroît.* <Borduas a écrit « surcroix ».> *Et ce fut le* Refus global <Les lignes 1336-1393 (*Dans la cité* [...] *malheurs* !) n'apparaissent pas en III.>

Projections libérantes, l. 1375

IV gloire ! *// Certes* [*V j'ignore*] *nous ignorons où sont les limites des possibilités individuelles prises comme telles. // Cependant* [*V je sais*] *nous savons que les individus ont un pressant besoin d'un dynamisme social* [*R qui agit*] *agissant sur eux. Ce dynamisme ne peut plus venir de l'idée de Dieu. Cette idée, cette foi, n'empêchent pas depuis des siècles aucun des vices sociaux* [*R qui r*], *des sociétés qui* [*R ne*] *revendiquent* [*R d'elles*] *d'aller de bas en bas dans la boue. // L'enfant a besoin de l'idée du Père un moment, nous prolongeons trop longtemps ces instants. Le monde est adulte sinon dans sa vieillesse. L'idée de Dieu est devenue un obstacle à sa réalisation. Il se doit d'organiser seul, sans l'aide d'espoirs à tout jamais inutiles, socialement, et bien près de l'être individuellement ; d'organiser seul notre séjour sur terre d'une manière à ce que les plus nobles passions y fleurissent nombreuses, contrairement aux plus basses, du présent. // C'est là, le devoir majeur. La charité capitale, le reste devra venir par surcroît. // Ce fut le* « Refus global », *de toutes ces formes mortes de la civilisation chrétienne. //* <Fin de IV.>

Projections libérantes, l. 1384

VI ardente *d'un dynamisme social agissant directement sur l'intelligence – [R oui] [A2R intention incluse mais au second rang] raison incluse – Les apôtres Pierre et Paul et tous les pères de l'Église jouèrent jadis ce rôle d'éclaireurs de la conscience. Rôle qui me semble bien au-dessous de celui que peut jouer Sainte Thérèse-de-l'enfant-Jésus.* [*V Des*] *Les Maritain,* [*R de*] *Gilson, même Bernanos dont nous admirons la vitalité. // Ce dynamisme ne peut plus venir de l'idée de Dieu liée à l'idée du diable. Ces deux pôles du bien et du mal sont impuissants depuis des siè-*

cles à enrayer l'aggravation des vices sociaux des sociétés. Ce dynamisme ne peut plus venir non plus de valeurs intentionnelles – fatalement liées à une activité intéressée [*R* (*que l'on relise Saint Jean de la Croix que diable*)]. *Ce fut le refus de toutes ces formes viciées.* // À la < VI comporte aux lignes 1386-1395 une addition manuscrite (la page « 42 bis »). Nous présentons les variantes de cette addition en VI-A. > VII ardente *d'un dynamisme social agissant directement sur l'intelligence.* // Elle *R* VIII ardente *d'un dynamisme social agissant directement sur l'intelligence.* // Elle *A* VIII ardente *et toutes les sources où elle peut s'abreuver sont empoisonnées.* // Elle

IV
Manières de goûter une œuvre d'art

Sont regroupées ici les deux séries d'états de texte intermédiaires de l'article *Manières de goûter une œuvre d'art* annoncées dans l'introduction de la deuxième partie. Ces états intermédiaires sont à la fois trop fragmentaires pour être édités au rang des textes et trop distincts pour être égrenés parmi les variantes. Nous les désignons par les incipit *Parler d'art est difficile 1, 2 et 3* et *Je vous dois des explications 1, 2 et 3*. Ils se situent entre la version *Ce destin, fatalement, s'accomplira* et le manuscrit I de l'article.

1. Parler d'art est difficile (1)

[1]Parler d'art est difficile, toujours. Vous en parler l'est davantage.

Toute question nous ramène sans cesse au centre où tous les problèmes se posent. Problèmes de la beauté, de la poésie, des disciplines intellectuelles, de la technique. L'œuvre d'art la plus sommaire ne sachant exister sans ces qualités, sans toutes ces qualités. L'art naît de la vie intellectuelle et sensible. L'art est un message de l'être humain à ses frères. L'œuvre d'art sollicite votre connaissance, votre amour, votre contemplation. D'autres problèmes surgissent en foule. Problèmes des manières de voir, justes ou fausses, des idées propres à certaines époques, des préjugés accumulés depuis des siècles, de l'histoire de la pensée, de l'histoire de la vie, de son évolution, de la naissance à la mort, des possibilités de la vie et, par elle, des possibilités de l'art.

Que choisir, par où commencer ?

Je sais qu'un puissant intérêt vous anime. Vous avez constaté depuis des semaines déjà qu'une multitude d'œuvres d'art réputées des chefs-d'œuvre vous échappent, vous déplaisent, vous blessent, vous font horreur. Vos convictions sont ébranlées, vous êtes inquiètes. Vo-

tre inquiétude n'est-elle pas la réponse de votre présence ici ? Des mille manières de goûter une œuvre d'art, quelles sont les bonnes ?

Je sais que nous sommes aussi troublés devant l'ère nouvelle qui s'amène.

Je sais que nous souffrons horriblement de la tragédie universelle, qu'une époque héroïque est commencée depuis longtemps déjà pour quelques-uns, qu'elle devra s'étendre à tous, que seuls les plus nobles, les plus braves, les plus purs survivront.

Je sais qu'il y aura des pleurs et des grincements de dents, je sais. Je sais que tout ce et tous ceux qui ont réussi en ce siècle et demi passé n'étaient pas nécessairement tout ce qu'il y avait de meilleur.

[2]Je sais que de grands poètes sont morts inconnus, que de grands savants furent persécutés, que de grands politiques n'ont pu donner au monde le bienfait pour lequel ils étaient nés, que de grands artistes furent ridiculisés toute leur vie.

Je sais et vous savez aussi que cela ne peut continuer indéfiniment.

Nous savons que tout être doit se remettre à une tâche humaine. Nous savons tous qu'il faut refaire ce qui a été corrompu ou faussé, qu'il faut continuer ce qui est resté sain.

Nous savons tout ça.

Je sais que des mille manières de goûter une œuvre d'art, bien peu sont bonnes.

Quelles sont celles-ci ? Quelles sont celles qu'il faut détruire ?

Je sais que les bonnes manières de goûter une œuvre d'art s'apparentent aux bonnes manières de goûter la vie. Comment en parler ? Je sais que les mauvaises manières de voir un chef-d'œuvre sont aussi les mauvaises manières de vivre. Comment y remédier, sans renoncer au confort intellectuel, au succès facile, sans être héroïque, sans être brave quelquefois jusqu'à la misère, jusqu'à la réprobation générale ?

Je sais. Mais tant pis, le sort en est jeté, ayant accepté de vous rencontrer, je dois tout risquer.

[3]En vous disant le plus exactement possible ce que je pense, risquer de perdre votre sympathie, l'amitié de quelques amis, les foudres de certains philosophes, la colère de certains amateurs d'art, le sourire ironique des bons conférenciers. Mais tant pis, il faut être et tout risquer comme l'enfant encore maladroit qui se fourre partout sans jamais se demander comment il s'en sortira. Je commence en souhaitant que comme lui je m'en sorte, car c'est encore ce qui lui arrive le plus souvent.

Il fut un temps où tout objet de la fabrication de l'homme était poétique, pur, simple. La grotte, la danse, la musique. Un temps où tout objet était une œuvre d'art.

En ces temps-là, personne ne savait encore quelle manière il fallait adopter pour goûter une œuvre d'art, les fausses n'étant pas encore apparues à la surface de la terre. Mais tous connaissaient déjà la saveur de la beauté plastique.

Il est encore un moment dans la vie de tout homme où tout ce qu'il fait est œuvre d'art. C'est malheureusement le moment où tout lui est interdit, celui de la première enfance pour peu qu'elle soit préservée de nos préjugés, de notre savoir-faire.

Pour la plupart d'entre nous ce temps-là est bel et bien révolu.

Il y a aussi un certain nombre d'êtres qu'on nomme artistes, qui du berceau de la race humaine à nos jours ont conservé ce secret d'une perpétuelle jeunesse. Ce secret, ils l'ont toujours et infailliblement renfermé tout entier dans leur œuvre.

[4]Ces œuvres, bien plus que leur auteur, nous apporteront la lumière recherchée. Interrogeons-les.

Le flambeau ne doit dire grand chose de la flamme qui le consume.

Questionnons-les directement. Non pas en recherchant la solution des premiers problèmes constatés tout à l'heure de la beauté, de la poésie, des disciplines intellectuelles, de la technique. Cela viendra plus tard.

Car de la beauté, je sais que vous avez une idée toute objective. La beauté est ce qui plaît. Mais l'on oublie que ce fameux « Ce qui plaît » sous-entend ce qui plaît, ce qui resplendit dans quelque chose ; que la splendeur du vrai exige du vrai, et le vrai est tout ce qui est, est toute chose, et que sans ce quelque chose, la beauté ne saurait exister. La beauté est donc une qualité de ce quelque chose. Appelons-le objet, ce quelque chose. Sans la connaissance de l'objet vous ne sauriez voir, vous ne sauriez goûter la beauté qu'il possède. Vous ne pouvez donc, ni goûter ni piger, sans la connaissance. Et cette connaissance doit être humaine, non abstraite, superficielle, codifiée, mais profondément vivante, sensible, en éveil. Cette connaissance doit vite franchir la circonférence, l'aspect de l'objet, pour se réfugier au centre même de sa vitalité véritable, de son éternellement humaine raison d'être. Là sera sa beauté centrale, la source de toute contemplation. [5]Je sais que de la poésie, vous possédez une idée toute poétique, très littéraire. Vous dites poétique, ce qui est aimable, caressant et doux, aussi ce qui est légèrement mystérieux et troublant.

Il y a cependant une littérature, une poésie puissante, intransigeante, une poésie divine, c'est celle de la Bible, une autre non moins puissante et forte, mais diabolique, celle des *Chants de Maldoror*. Il y a aussi la poésie de l'univers, qui nous donne autre chose que des soleils couchants. Il y a la poésie plastique très âpre quelquefois que tout le monde ignore, sans même soupçonner son ignorance.

Je sais que des disciplines intellectuelles, on ignore encore les véritables raisons d'être. L'on prend pour fins, les buts qu'elles proposent, lorsqu'elles ne sont que des moyens d'être, de vivre, d'évoluer plus rapidement, plus intensément.

Le but atteint, elles deviennent mortes, inutiles, empoisonnées, si belles, si pures, si lumineuses fussent-elles en cours de route.

Et l'on s'attarde depuis plus d'un siècle à une discipline empoisonnée. Et l'on se demande de quoi l'on meurt !

Je sais que la technique est spontanée, éclatante, lorsqu'elle découle d'une discipline intellectuelle vivante et saine (et pour être vivante et saine, en évolution) et que de spontanée, de moyen, elle devient fin, préméditée ; lorsque la discipline a atteint le but, elle devient définitivement codifiée.

Je sais. Nous pourrions ici nous attarder longtemps et peut-être ne pas très bien nous entendre. Au moins difficilement nous entendre, ne prêtant pas aux mêmes mots le même sens.

Allons plus loin, plus au centre de tout problème d'art où nous trouvons la vie.

C'est par elle que nous pourrons le plus nous comprendre, car sur elle nous possédons tous les mêmes expériences.

La vie sera donc le vaste pont qui nous permettra de nous entendre, de nous rejoindre dans la connaissance essentielle de l'art et sondant cette connaissance, nous posséderons du même coup les manières d'en goûter.

[6]De la vie, revoyons ensemble les principaux signes, les principales qualités, la beauté.

Le signe principal de la vie n'est-il pas l'évolution de la vie à la mort ?

Langue morte celle dont l'évolution est terminée, les règles définitivement codifiées.

Nature morte, tableaux aux éléments inanimés dans la nature. Nous disons d'un arbre qu'il est mort bien avant qu'il soit redevenu poussière, mais dès qu'il a cessé de renaître au printemps dans ses fleurs, dans ses fruits.

À tous les stades de la vie nous voyons ce mouvement si lent, parfois si rapide.

Fatalité que ce mouvement, sans lui c'est l'ankylose, la léthargie, la mort.

Ne croyez-vous pas qu'il doit en être ainsi du domaine intellectuel ? Je le crois.

Quelle est la principale qualité de la vie ? Ne serait-ce pas la pureté d'abord, la générosité ensuite : d'où découle l'ordre indispensable, la rigueur, la générosité ? Plus le mouvement est large et plus il est généreux. La nature donne à profusion, ne compte pas, surtout lorsqu'il s'agit de l'amour. Pensez au vol nuptial de Mayerling, surtout lorsqu'il s'agit de l'amour qui est la fonction vitale par excellence.

Quel est le signe de la générosité si ce n'est pas la spontanéité ? Plus une chose est généreuse et plus elle est spontanée.

N'en est-il pas ainsi à tous les degrés de la vie, soit animale, morale ou intellectuelle ?

N'y a-t-il pas aussi une autre qualité de la vie qui serait la sensibilité ?

Les métaux mêmes n'échappent pas à cette loi, que sont la chaleur et le froid. Et plus l'organisme de la vie est supérieur et plus la sensibilité est grande.

Nous avons là les principaux signes, les principales qualités de la vie, mouvement, pureté, générosité, spontanéité, sensibilité. Ce n'est pas par hasard que nous avons du même coup les qualités supérieures de l'œuvre d'art. Puisqu'elle aussi puise sa [7]raison aux sources mêmes de la vie. Il était fatal qu'elle dût en avoir les qualités.

Voyons maintenant ces qualités en rapport avec la qualité mystérieuse, d'essence divine, que l'on nomme la beauté.

Mais avant, disons qu'il y a autant de beautés qu'il y a d'individus.

La beauté d'un arbre n'a rien à voir à la beauté d'une fleur, tout en étant de la même essence. La beauté plastique n'a rien à voir à la beauté littéraire, quoique la beauté littéraire possède une beauté plastique, mais qui est d'une toute autre forme. La beauté plastique n'a rien à voir à la beauté naturelle, quoiqu'elles soient aussi universelles l'une que l'autre.

Et surtout que dans l'ordre matériel, la beauté idéale n'existe pas et ne saurait exister puisqu'elle est de l'ordre de l'esprit, non de la matière. Son support est l'idée.

Certes l'œuvre d'art peut posséder une idée, procède toujours d'une idée, mais ce n'est qu'une fois que l'idée est emprisonnée dans

une matière quelconque qu'elle devient œuvre d'art et alors elle possède sa propre substance d'où découlera sa beauté substantielle.

L'enfant n'a pas grand chose à voir à l'amour qui lui a donné la vie et sa beauté est sa beauté propre. Nous contemplons dans l'enfant, l'enfant, non l'amour de ses parents. Que la beauté soit toujours individuelle, ceci est clair je crois, il ne faudra plus jamais tout confondre.

[8]Maintenant nous savons que la beauté est toujours une beauté individuelle, qu'elle ne saurait exister sans objet, idée ou matière. Je m'excuse d'y revenir, c'est le seul désaccord entre initiés et non-initiés. Les non-initiés ne voient pas la beauté substantielle de l'œuvre, mais toutes les beautés ou laideurs de tant d'autres ordres qui s'y trouvent.

L'initié lui, ne peut contempler que la beauté substantielle, que la beauté intrinsèque de l'œuvre. Si évidentes que soient les beautés de tout autre ordre, il sait et ne peut oublier qu'il n'a pas besoin de l'œuvre d'art.

Il sait que la beauté féminine par exemple est infiniment plus émouvante dans la vie que même les plus merveilleuses beautés de ce genre que l'art tout entier peut lui proposer.

Le non-initié recherche l'illusion. L'initié recherche ce qui est.

Plus les qualités vitales sont évidentes et plus nous aimons le degré de beauté que la nature nous donne.

Nous sommes tous les initiés des joies de la nature, notre point d'entente. Et plus cette beauté est quantitative et plus cette contemplation est profonde.

Le plus ou moins de beauté d'un objet est question de quantité.

Nous aimons la mer pour son immensité qui nous délivre. Pour sa mobilité qui nous bouleverse, pour son rythme qui nous berce, pour sa colère qui nous affole, pour son calme qui nous apaise, pour ses couleurs qui nous émeuvent infiniment.

Beaucoup de pêcheurs détestent la mer qui est souvent si dure pour eux, qui les use généreusement. Mais ils lui trouvent les mêmes beautés que nous, sauf que ces beautés-là, ils les aiment moins que nous.

Au ciel, nous trouvons une autre beauté. Pourtant, il possède comme la mer, l'immensité. Mais sa matière est différente, et sa beauté n'est plus la même.

Nous aimons les lacs du nord pour mille raisons. Mais nous les contemplons pour une seule : celle de leur beauté éternelle, de leur limpidité, de leur fraîcheur.

Il en est ainsi de toute la nature et pour toute créature humaine que nous aimons ou détestons pour mille raisons, tout être, tout objet.

Mais nous ne contemplons que la beauté objective de toute chose et tout objet.

[9]Il n'y a pas de qualité de la beauté, la beauté étant qualité, elle est ou n'est pas. Mais elle est répandue avec plus ou moins de quantité, d'évidence. C'est ce qui détermine son plus ou moins de splendeur. Cet arbre est plus ou moins beau selon que les signes, que les qualités de vie y sont plus ou moins généreuses.

Il en est ainsi de toutes les œuvres de l'art. Une définition de l'œuvre d'art serait ici à sa place. C'est l'expression d'une sensibilité humaine dans une matière quelconque.

Des amis découvrirent l'an dernier sur la grève de Percé une petite pierre plate qui était là sans doute depuis des siècles et des siècles. Elle s'était formée et fut usinée uniquement par la loi mécanique de l'univers : la pluie, les vents, les vagues de la mer, la chaleur et le froid. Cette petite pierre est merveilleuse. Elle est entièrement sculptée en bas-relief et nous présente l'aspect d'une sculpture chinoise d'une époque lointaine représentant un grand détail d'un petit personnage drapé.

C'est à si méprendre et nous avons une grande joie à la contempler. Mais cette contemplation n'est pas la contemplation d'une œuvre d'art. C'est la contemplation d'un caprice de la nature. Il n'y a pas l'expression d'une sensibilité chinoise mais qu'un reflet accidentel d'une telle sensibilité. Ce n'est pas une œuvre d'art mais elle a l'aspect d'une œuvre d'art. Parce que la vie qui s'y trouve n'est pas la vie d'un être humain qui l'aurait façonnée, mais la vie mécanique de l'univers.

Un merveilleux soleil levant, une aurore boréale, un orage ne sont pas des œuvres d'art parce que comme la petite sculpture de mes amis, ils n'expriment pas une sensibilité humaine, une possibilité humaine.

L'œuvre d'art est donc une sensibilité humaine dans une matière quelconque. Cette matière et cette sensibilité devront être respectées – si l'une ou l'autre est fausse ou douteuse, l'œuvre sera fausse ou douteuse.

Comme les matières sont multiples, les sensibilités sont infinies. Chaque être a la sienne propre.

C'est l'union de la matière et de la sensibilité qui crée l'harmonie, la beauté plastique.

La sensibilité est spontanée toujours et étant spontanée, l'artiste ne peut l'exprimer délibérément dans son œuvre. Alors, dans quelles conditions s'y exprime-t-elle ?

Elle ne s'exprime que dans la liberté totale. Elle ne s'exprime que dans l'effort total.

Liberté totale veut dire liberté totale de jugement, condition essentielle à notre vie totale, et vivre totalement veut dire vivre vers l'inconnu toujours, pour toujours posséder davantage, connaître davantage, se compléter davantage. Vivre totalement veut dire passage du connu à l'inconnu toujours, désir de posséder l'inconnu tout entier.

2. Parler d'art est difficile (2)

[1]Parler d'art est difficile, vous en parler l'est davantage.

Toutes ces questions nous ramènent sans cesse au centre où tous les problèmes se posent.

Problèmes de la beauté, de la poésie, des disciplines intellectuelles, de la technique ; l'objet d'art le plus sommaire ne sachant exister sans toutes ces qualités.

L'art naît du désir de vivre. L'art naît de la vie, il en épouse toutes les formes, toutes les nécessités. Il en subit la loi totale. Problèmes de la vie, de la philosophie, de la beauté.

L'art est un message gratuit, involontaire, de l'homme à ses frères. À ce titre, il sollicite votre connaissance, votre amour, votre contemplation. Et de ce fait, d'autres problèmes, d'ordre psychologique, philosophique etc., etc., surgissent en foule : manières de voir, de penser, de sentir, propres à certaines époques. Problèmes de l'évolution de la pensée, du goût dans le monde.

Que choisir, par où commencer ? Chaque question est une question globale.

Cependant, je sais qu'un puissant intérêt vous anime. Votre présence n'est-elle pas la preuve de votre curiosité, de votre inquiétude ?

Depuis des semaines, des mois, des années peut-être, une multitude d'œuvres d'art réputées des chefs-d'œuvre vous échappent, vous déplaisent, vous blessent, vous font horreur, vous scandalisent. Vous êtes généreusement inquiètes, non de vous, mais des artistes, des seuls artistes vos contemporains ou de la génération passée. Quelques-unes d'entre vous doutent déjà de leur conviction d'hier. Toutes demandent à comprendre.

Je sais que nous sommes aussi troublés devant l'ère nouvelle qui s'avance. Je sais que nous souffrons horriblement de la tragédie universelle, qu'une époque héroïque est commencée depuis longtemps déjà pour quelques-uns d'entre nous et qu'elle s'étendra à tout le monde.

Je sais que tout ce et tous ceux qui ont réussi en ce siècle et demi passé n'étaient pas nécessairement ce qu'il y avait de meilleur, de plus pur.

Je sais que de grands poètes sont morts inconnus, que de grands savants furent persécutés, que de grands artistes furent ridiculisés toute leur vie. Je sais que la révision des comptes est commencée et qu'elle continuera.

Nous savons que tout être doit se remettre à une tâche humaine ; refaire ce qui a été corrompu ou faussé, continuer ce qui est resté sain.

Je sais que des mille manières de goûter une œuvre d'art, bien peu sont bonnes. Quelles sont celles-ci ? Quelles sont celles-là ?

[2]Je sais que les bonnes manières s'apparentent aux bonnes manières de vivre intellectuellement.

Que les mauvaises sont aussi les mauvaises manières de vivre. Comment y remédier, sans renoncer au confort intellectuel, au succès facile, sans être héroïque, sans être brave jusqu'à la misère, jusqu'à la réprobation générale quelquefois ?

Tant pis. Comme l'enfant encore maladroit qui se fourre partout sans se demander comment il s'en sortira, je dois commencer et souhaiter que comme lui je m'en sorte, car c'est encore ce qui le plus souvent lui arrive.

Comme pour tout sujet sérieux, je ferai semblant de commencer au commencement du monde en vous disant : il fut un temps où tout objet de la fabrication de l'homme était poétique, pur et simple, la grotte, la danse, la musique. Un temps où tout objet désintéressé ou indispensable était une œuvre d'art.

En ce temps-là, très loin de notre science, très loin de notre savoir-faire, de nos lumières, l'on ne s'était pas encore posé ce problème. Comment goûter une œuvre d'art ? Les mille mauvaises manières n'ayant pas encore fait leur apparition à la surface de la terre. Tout était mystère, partout, tout était poésie. L'on ne savait pas encore ce qu'était la poésie plastique, mais l'on savait très bien la goûter.

C'était l'âge d'or, auquel il faut revenir mesdames, non pas en retournant à la barbarie mais à l'ignorance relative par une connaissance suffisante. Je vous ferai donc un cours... Continuons.

[3]Il est encore un moment dans la vie de tout homme où tout ce qu'il fait est œuvre d'art. S'il ne transforme pas le milieu où nous vivons, c'est qu'à ce moment tout lui est interdit et pour cause. Il démolirait tout pour reconstruire à sa fantaisie. C'est la première enfance à qui nous enseignons très tôt notre savoir-faire, nos préjugés et c'est fini.

Il y a aussi un certain nombre d'êtres mal connus qui, sans interruption, du berceau de la race humaine à nos jours, surent, en dépit des obstacles, conserver ou retrouver le secret d'une perpétuelle jeunesse dans leurs œuvres. Ce furent les artistes.

Interrogeons ces œuvres, non au sujet de la beauté, de la poésie, des disciplines intellectuelles ou de la technique. Il est encore trop tôt.

Je sais. Nous pourrions ici nous attarder longtemps, mais sans nous entendre, en ne prêtant pas aux mêmes mots le même sens. Allons plus loin, plus au fond du problème où nous trouverons nécessairement la vie.

Par elle, nous pourrons nous entendre, possédant sur elle les mêmes notions. Elle sera le vaste pont qui nous permettra de franchir toutes les difficultés, tous les écueils, et ils sont nombreux et ils sont dangereux, je vous prie de me croire.

Puisque l'art naît de la vie, puisque l'on en subit la loi totale, revoyons ses principaux signes, ses principales qualités, ses possibilités, ses beautés.

Le principal signe de la vie n'est-il pas l'évolution de la naissance à la mort ?

Langue morte, celle dont l'évolution est terminée, la loi définitivement codifiée. Nous disons d'un être qu'il est mort bien avant qu'il ne soit redevenu poussière, dès qu'il a cessé de remplir ses fonctions vitales.

Cette évolution de la naissance à la mort n'est-elle pas un mouvement ? À tous les stades de la vie ne l'observons-nous pas, si lent, quelquefois si rapide.

Fatalité du mouvement, sans lui c'est l'ankylose, la léthargie, enfin la mort.

Ne croyez-vous pas qu'il doive en être ainsi de la vie intellectuelle ? Je le crois.

[4]La pureté ne serait-elle pas la condition même de la vie ? Sans elle, plus de discipline, plus d'orientation vers un but à atteindre.

Il en est ainsi de la vie intellectuelle.

Sans la générosité, la vie serait-elle ce qu'elle est ? La profusion est partout dans la nature. Jamais elle ne mesquine, jamais elle ne compte, surtout lorsqu'il s'agit de l'amour, fonction vitale par excellence. Pensez au vol nuptial de Mayerling.

La générosité ne porte-t-elle pas un fruit que l'on appelle la spontanéité ? Spontanéité, produit de la générosité, n'est-elle pas la technique même de la vie ?

Ne reconnaissons-nous pas à la vie la sensibilité ?

Les métaux eux-mêmes n'échappent pas à la loi de la chaleur et du froid. Plus l'organisme de vie est supérieur et plus cette sensibilité est grande.

N'est-ce pas l'ensemble de ces qualités qui font la beauté naturelle ? Ce sera aussi l'ensemble de ces qualités qui feront la beauté intellectuelle, l'ensemble de ces qualités qui feront la beauté de l'œuvre d'art, œuvre de vie, de possession de la connaissance.

Voyons maintenant ces diverses qualités en fonction de ce que nous croyons généralement et de ce qui est.

De la beauté, nous avons une idée très abstraite. C'est ce qui plaît, en oubliant que c'est ce qui plaît dans quelqu'un, dans quelque chose. Nous savons que c'est la splendeur du vrai, en oubliant que le vrai est ce qui est. Sans ce quelque chose, sans ce qui est, que nous appellerions l'objet, il ne saurait y avoir de beauté. La beauté est la qualité mystérieuse, la qualité divine de cet objet. Sans la connaissance de l'objet, nous ne saurions donc goûter la beauté. Cette connaissance peut être très rudimentaire, très instinctive, mais elle doit être pure. Exempte de fausseté, de préjugés, cette connaissance doit être humaine, vivante, sensible, en éveil, non abstraite, superficielle, codifiée. Elle doit prendre possession de la véritable raison d'être intérieure de l'objet. Là réside sa beauté centrale, source de toute contemplation.

Les objets étant multiples, il y a de multiples beautés, toujours la beauté est individuelle. Comme toute chose se groupant par ordre, il y aura autant d'ordres de beauté. Beauté naturelle, beauté morale, beauté philosophique, beauté littéraire, beauté plastique, scientifique etc., etc. Mais jamais il n'y aura de beauté idéale en dehors de l'idée. Ici j'insiste, nous sommes en présence des principaux <fin du texte>

3. Parler d'art est difficile (3)

[1]Parler d'art est difficile, vous en parler l'est davantage.

Parler d'art est difficile. Une seule de ses questions nous ramène fatalement au centre où tous les problèmes se posent.

Problèmes de la vie, de la beauté, de la poésie, des disciplines intellectuelles, de la technique ; l'objet d'art le plus sommaire ne sachant exister sans toutes ces qualités.

L'art naît du désir de vivre davantage, du désir de connaître l'inconnu, du désir d'exprimer l'inexprimé.

L'art naît de la vie. Il en épouse toutes les formes, toutes les nécessités. Il en subit la loi totale. Il en a les limites.

L'art est un message involontaire de beauté gratuite de l'homme à ses frères. À ce titre, il sollicite votre connaissance, votre amour, votre contemplation. L'art est le fait humain par excellence. Problèmes d'ordre historique, psychologique, philosophique. Chacune de ces questions est une question globale.

Vous en parler l'est davantage. Votre connaissance, votre expérience de la vie sont considérables. Comme l'art naît de la vie, comme l'enfant naît de l'amour, en connaissant la vie, vous croyez le connaître. Mais vous oubliez sans cesse ou vous n'avez jamais pensé que si l'art naît de la vie, il a cependant une vie propre, bien à lui, celle de l'art, qui n'est pas celle de la vie en général ; d'ailleurs, vous oubliez aussi qu'il n'y a pas de vie en général en dehors de son domaine, qui est celui de l'idéal, du général, et que toute vie est une vie individuelle. Comme toute beauté est une beauté individuelle. La beauté idéale est la beauté propre à une idée. Si l'on en voit le reflet partout, elle n'existe cependant en propre que dans son propre domaine.

L'art naît de la vie comme l'enfant naît de l'amour.

[2]Il ne faudrait pas plus vous laisser tromper par le reflet que l'art possède de la vie qui lui a donné le jour, que vous laisser tromper par le reflet que l'enfant possède de l'amour. Ce n'est pas ce reflet d'amour que vous contemplez en lui, mais c'est l'enfant lui-même, dans sa réalité, dans son essence, dans son objet. Pourquoi en serait-il autrement de l'art, où vous cherchez la contemplation, dans ses reflets, dans ses illusions, hors de son objet, de son essence, hors donc de sa réalité, de sa seule véritable beauté ? Vous contemplez alors des fausses beautés ou vous vous contemplez vous-mêmes, dans vos idées, dans vos préjugés, dans vos passions. Dans ces conditions, l'art vous est fermé, n'étant plus un message de beauté réelle pour vous, il n'a plus sa raison d'être.

Ce mal est le grand mal de notre époque. Que faire, par où commencer ?

Je sais qu'un puissant intérêt vous anime.

Depuis des semaines, des mois, des années peut-être, une inquiétude de plus en plus profonde vous gagne.

Depuis des années déjà, une multitude d'œuvres d'art réputées des chefs-d'œuvre vous échappent, vous déplaisent, vous blessent, vous font horreur, vous scandalisent. Vous désirez comprendre.

Vous sentez qu'un monde neuf et puissant se recrée sans vous. Vous ne pouvez plus rester indifférentes, vous en souffrez.

Quelque-unes d'entre vous doutent maintenant de leurs convictions d'hier. Vous interrogez.

Vous interrogez dans le trouble l'ère nouvelle qui s'avance.

Je sais que nous souffrons horriblement de la tragédie universelle. Qu'une époque héroïque est commencée pour plusieurs d'entre les hommes et qu'elle devra s'étendre à tous.

Je sais que tout ce et tous ceux qui ont réussi en ce siècle et demi passé n'étaient pas nécessairement ce qu'il y avait de meilleur, de plus pur.

Je sais que de grands poètes sont morts inconnus, que de grands savants furent persécutés, que de grands artistes furent ridiculisés toute leur vie.

Je sais que la révision des comptes est commencée et qu'elle continuera. Nous savons que tout être doit se remettre à une tâche humaine ; refaire ce qui a été corrompu ou faussé, continuer ce qui est resté sain.

[3]Par où commencer si ce n'est par le commencement ?

En révisant nos notions de la vie, de l'art, de la beauté. En révisant, à la lumière de ces jugements, nos manières de voir, de goûter.

À l'exemple de l'époque qui s'amène, en étant héroïque et brave, jusqu'au renoncement de tous nos préjugés, de notre confort intellectuel, de nos succès faciles.

Cela ne se fera pas tout seul. Vous aurez d'autant plus de difficultés que vous aurez été plus fortement marqués par la fausse culture universelle, que vous l'aurez plus aimée, que vous aurez une plus grande connaissance des reflets de l'art, de ses illusions qui vous cachent sa réalité.

Ce sera une tâche capitale. Elle a trait à la vie de demain, que vous façonnez.

Si je comprends bien mon rôle à moi durant cette heure, ce sera de vous guider dans cette espèce d'examen de conscience que nous allons entreprendre. C'est un rôle qui me dépasse de beaucoup. Aussi je vous prierais de ne pas perdre de vue que j'ai vécu intensément tous les préjugés qui sont vôtres, que je me suis nourri longtemps des seuls reflets, des seules illusions des beautés de l'art, et que si j'ai retrouvé son essence, je le dois à mes élèves, à mes amis, aux héros de l'art français et par eux, à tous les artistes de tous les temps. D'ailleurs, tout ceci est extrêmement simple, personne n'aurait raison de s'en vanter.

Ainsi, en vous disant ce que je pense, je risquerai moins de perdre votre sympathie, l'amitié de quelques amis, les foudres de certains philosophes, la colère d'un nombre impressionnant d'amateurs d'art, le sourire ironique des bons conférenciers, car il me faut partir à l'aventure, tout risquer, comme l'enfant encore maladroit qui se fourre partout, sans se demander comment il s'en sortira, je dois commencer et

souhaiter que comme lui je m'en sorte, car c'est encore ce qui le plus souvent lui arrive.

L'ordre, pour un peintre, est de peindre, de faire la meilleure peinture possible et cela est bien suffisant à sa vie. L'art de peindre est un art muet par excellence, même si la beauté de la peinture doit chanter.

Tant pis, il est maintenant trop tard, puisque j'ai accepté de vous rencontrer.

[4]La première question est celle de la vie. Possédant sur elle les mêmes expériences, je crois que nos notions fondamentales seront les mêmes. J'espère qu'elle servira de base à notre entente.

Qu'est-ce que la vie ? Mystère, poésie, beauté illimitée.

Comment reconnaît-on la vie ? Par le mouvement, de la naissance à la mort.

Langue morte, celle dont l'évolution est terminée dans l'immobilité de sa loi, à tout jamais codifiée.

Nous constatons la mort des êtres, des choses, dès que leurs mouvements propres cessent.

Mort, cet arbre qui ne porte plus de feuilles, de fruits, que seul un mouvement mécanique de la matière détruit lentement.

Morte, cette personne qui ne remplit plus les fonctions vitales. Morte à la vie intellectuelle, si sa vie intellectuelle est définitivement codifiée. Morte à la vie auditive, si l'ouïe ne remplit plus sa fonction vitale, son mouvement particulier.

Fatalité de ce mouvement dans la vie, si lent, quelquefois si rapide. Par cette constante évolution à la mort, mouvement, renouvellement, signe de vie.

Pureté, condition même de la vie, sa discipline, sa technique. Sans elle c'est le désordre ; dans la déroute, la corruption fatale ; dans la corruption, la mort inévitable.

La pureté, condition même de la vie, de toute vie, physique ou morale, ou intellectuelle.

Sans la générosité, la vie serait-elle ce qu'elle est ? La vie répand tout à profusion, jamais elle ne mesquine, jamais elle ne compte. Surtout lorsqu'il s'agit de l'amour, fonction vitale par excellence. Pensons au vol nuptial de Mayerling ! La générosité ne porte-t-elle pas un fruit que l'on nomme la spontanéité ? La spontanéité ne retrouve-t-elle pas la pureté ?

Dans toute vie, n'y a-t-il pas aussi la sensibilité ? Les métaux eux-mêmes n'échappent pas à cette règle ; observons l'extension et le re-

trait qu'ils subissent par le chaud et le froid. Les seules variations de la température suffisent à créer de grands problèmes à l'ingénieur, à l'architecte.

Et plus l'organisme de vie est supérieur et plus la sensibilité est grande, variée, complexe.

La quantité de vie, la quantité de beauté que nous observons dans tout être, dans toute chose, ne correspond-elle pas à la quantité, à la [5]qualité, à la pureté de toutes ces qualités que nous retrouvons dans tout être, dans toute espèce ? Je le crois, nous le croyons, alors pourquoi en serait-il autrement pour l'art ?

Il en est autrement parce que nous connaissons moins bien l'art que la vie.

Qu'est-ce que l'art ? Est-il comme la vie, mystère, beauté, poésie ? Je le crois. Mais l'art, comme la vie, ne saurait exister sans objet et cet objet est connaissable. C'est l'expression d'une sensibilité humaine dans une matière quelconque. Sensibilité est ici synonyme de personnalité, d'individualité. Sensibilité est ici synonyme de la plus grande possibilité de vécu de son auteur.

Cet art-là a sa fin dans la connaissance. Il exclut tous les arts utilitaires, tout l'art synonyme de technique.

Cet art-là est absolu ; il possède sa propre loi, sa beauté substantielle, tout en employant tous les reflets des beautés ou des laideurs de toutes sortes.

C'est uniquement de cet art que nous nous occuperons.

Il se retrouve dans la danse, dans la musique.

Dans la peinture, dans la sculpture, dans l'architecture.

Dans la poésie, dans la littérature, dans le théâtre.

Nous avons vu que la vie et l'art possèdent le mystère de la Beauté, de la poésie.

Qu'est-ce que la Beauté ? Mystère. Qualité divine de l'harmonie de toutes choses, de sa plus profonde raison d'être. Beauté, source de contemplation.

Nous contemplons la mer pour ses qualités intrinsèques, non pour sa valeur morale, non pour ses qualités littéraires. Nous la contemplons pour son mystère particulier fait de son immensité qui nous délivre, de son calme qui nous apaise, de son rythme qui nous berce, de sa mobilité qui nous enchante, de sa colère qui nous affole, de ses couleurs qui nous émeuvent infiniment. Nous la contemplons pour sa beauté propre, inimitable, absolue.

Un pêcheur pourra l'aimer ou la haïr pour d'autres raisons, mais il ne pourra jamais la contempler pour d'autres raisons que celles de son mystère, de sa beauté particulière.

Beauté particulière que la beauté de chaque arbre, de chaque fleur, de chaque feuille. La beauté idéale d'un arbre, d'une fleur, d'une feuille, n'existe et ne saurait exister dans l'arbre, dans la feuille, dans la fleur, puisque l'arbre, la feuille et la fleur ne sont pas des idées mais des objets sensibles. La beauté idéale n'existe que dans son objet, qui est l'idée.

[6]J'insiste ici, car nous cherchons la beauté en soi. Elle n'existe pas ici-bas. Toujours et partout, la beauté est particulière à son objet, qu'il soit idée, être ou chose.

Sans l'objet, la beauté substantielle ne saurait exister. Et toute beauté extrinsèque ne saura jamais provoquer la contemplation.

Je m'explique. C'est tout le désaccord entre l'initié et le non-initié de l'art. Le non-initié, plutôt le mal-initié recherche dans l'art les beautés qui lui sont familières. Beauté Idéale, Beautés naturelles etc. L'initié et le simple contemplent dans l'art la beauté substantielle, la beauté intrinsèque. Nulle autre ne pourra le satisfaire. Il saura par exemple que si évident que soit le reflet de la beauté féminine de certains chefs-d'œuvre, cette beauté ne saurait provoquer sa contemplation. Car cette beauté n'est réelle que dans la vie.

La beauté est donc multiple.

La beauté demande, appelle la connaissance de son objet. Cette connaissance peut être rudimentaire mais doit être saine, exempte de préjugés, non abstraite.

Il fut un temps où les hommes possédaient cette connaissance rudimentaire et saine. C'était le temps où tout objet de la fabrication de l'homme était poétique, pur et simple : la grotte, la danse, la musique. Le temps où tout objet désintéressé ou indispensable était une œuvre d'art.

En ces temps-là, très loin de notre science, très loin de notre savoir-faire, de nos lumières, l'on ne s'était pas encore posé ce problème. Comment goûter une œuvre d'art ? Les mille mauvaises manières n'ayant pas encore fait leur apparition à la surface de la terre. Tout était mystère partout, tout était poésie.

Personne ne savait ce que c'était que la poésie plastique, mais tous savaient la goûter.

C'était l'âge d'or, auquel il faut revenir mesdames, non en retournant à la barbarie, mais à l'ignorance relative par une connaissance suffisante.

[7]Il est encore un moment dans la vie de tout homme où tout ce qu'il fait est œuvre d'art. Si ses œuvres ne transforment pas le milieu où nous vivons, c'est qu'à ce moment, tout lui est interdit, et pour cause. Il démolirait tout pour reconstruire à sa fantaisie. C'est celui de la première enfance, à qui nous enseignons très tôt notre savoir-faire, nos préjugés, et c'est fini. Etudions leurs œuvres pour découvrir la connaissance essentielle.

Il y a aussi un certain nombre d'êtres mal connus que l'on nomme des artistes, qui, sans interruption, du berceau de la race humaine à nos jours, surent, en dépit des obstacles, conserver ou retrouver le secret d'une perpétuelle jeunesse dans leurs œuvres. Interrogeons-les. Elles finiront par nous révéler leur secret.

De la poésie, je sais que nous possédons une idée toute poétique, très littéraire, romanesque parfois. Vous dites poétique, ce qui est aimable, caressant et doux ; aussi, ce qui est légèrement mystérieux et troublant.

Il y a cependant, comme pour la beauté, autant de poésie particulière qu'il y a d'objet particulier. La poésie naissant de la révélation de la beauté mystérieuse de tout objet. Il y a la poésie de l'univers qui nous donne autre chose que les seuls clairs de lune romantiques. Il y a dans les lettres une poésie puissante, intransigeante, une poésie divine dans la Bible, une autre non moins puissante et forte, mais diabolique, celle-là dans les *Chants de Maldoror*. Il y a la poésie plastique que tout le monde semble ignorer et qui n'a rien à voir à la poésie propre au sujet qui l'a motivée. Il y a la poésie des correspondances, des résonances, il y a toutes sortes de poésies comme il y a toutes sortes de mystères.

Je sais que, des disciplines, l'on ignore encore les véritables raisons d'être. L'on prend pour fins les buts qu'elles proposent, lorsqu'elles ne sont que des moyens de vivre plus intensément, d'évoluer plus rapidement, de connaître davantage pour continuer d'aimer.

Le but atteint, elles deviennent inutiles, elles meurent empoisonnées, si belles, si lumineuses, si pures fussent-elles durant leur évolution. Et l'on s'attarde depuis plus d'un siècle à une empoisonnée ? Et l'on se demande de quoi l'on meurt ?

De la technique, je sais qu'elle est généreuse, spontanée, éclatante, magnifiquement vivante lorsqu'elle découle d'une discipline intellectuelle vivante et saine. Mais que de généreuse, de spontanée, de vivante, elle [8]devient mesquine, préméditée, morte, lorsqu'elle découle d'une discipline intellectuelle définitivement codifiée, ou d'une discipline intellectuelle renversée, orientée vers le connu, non vers le futur ! Ce fait est le propre de tout académisme. Un tableau académique ne se reconnaît pas à son aspect, mais à sa discipline, selon qu'elle soit vivante ou morte.

La sensibilité s'exprime inconsciemment, toujours. Elle peut être même totalement inconnue de celui qui la possède. Comme pour la beauté et la poésie, il y a autant de sensibilités propres qu'il y a d'êtres. Pour qu'elle puisse s'épandre, il faut donc la générosité, la spontanéité.

4. Je vous dois des explications (1)

[1]Je vous dois dès maintenant des explications. Autrement, comment comprendriez-vous pourquoi j'ai consenti à venir vous donner cette conférence ?

L'art de peindre étant un art muet, vous vous seriez dit qu'un refus eût été plus sage de ma part. J'étais aussi du même avis. Dans le passé, jamais je n'ai eu cette hardiesse. Il ne fallait pas moins que la visite à mon atelier de quelques dames de cette société. En m'engageant sans retour, je défendis, le mieux que je pus, une cause qui m'est chère.

Aussi, lorsqu'un peu plus tard, l'une d'elles me demanda de venir vous rencontrer, je fus pris au dépourvu et honnêtement j'acceptai.

Vous aurez à le payer cher, j'en ai peur. Mais avant, je dois aussi vous avertir qu'en m'adressant à vous personnellement, pour vous accabler de toutes les fautes, de toutes les erreurs, de toutes les négligences possibles et impossibles, ce sera moins à vous que je penserai qu'au jeune homme que je fus. Il a, lui aussi, vécu pendant de longues années vos convictions, vos préjugés, vos fausses notions sur l'art en général et sur l'œuvre d'art en particulier.

En disant je, ce sera moins de moi qu'il s'agira que de la civilisation qui monte ; ce sera moins de moi que de mes élèves, à qui je dois une large part de la vérité essentielle. Ce sera moins de moi que des bons amis, à qui je m'excuse de succéder si mal ici. En disant je, ce sera moins de moi qu'il s'agira que de la discipline intellectuelle de l'école française contemporaine, qui me révéla la beauté mystérieuse de l'art et, par elle, celle des chefs-d'œuvre de tous les temps.

[2]Ceci dit, vous me pardonnerez, j'espère, mon intransigeance, ma brutalité aussi.

Il aurait fallu être poète pour vous parler convenablement d'un tel sujet. Je dois, comme l'enfant encore maladroit qui se fourre partout sans savoir s'il s'en sortira, commencer. Et souhaiter présomptueusement qu'un miracle se produise en ma faveur.

Parler d'art est difficile, toujours, à cause de son mystère central où toute question nous ramène sans cesse. Vous en parler l'est davantage, à cause des notions que vous tenez de partout.

Il n'a plus pour nous le même sens, le même objet.

Nous y recherchons, nous y aimons autre chose.

Vous en recherchez les qualités d'emprunt, vous en aimez les beautés idéales, les beautés naturelles. J'y contemple les beautés réelles, la beauté objective. Vous en aimez la beauté abstraite sans en aimer la beauté sensible. Sans la beauté sensible, je ne puis y trouver de beauté abstraite. Vous n'aimez dans l'art que ce qu'il a d'illusoire, préférant ainsi l'ombre à la proie. Cette première, si belle soit-elle, ne saurait seule me satisfaire. Vous oubliez constamment les beautés essentielles ; elles ont tout mon amour, toute ma sollicitude.

Vous aimez dans l'art ce qu'il a de voulu, de réalisé, d'atteint dans la figuration, donc ce qu'il a de définitivement fixé, d'arrêté, d'impersonnel et partant, de mort. J'aime, je contemple en lui, ce qu'il a de spontané, de généreux, de fatalement personnel, dans ce qu'il a d'éternellement vivant et, par là, de forcément changeant.

5. Je vous dois des explications (2)

[1]Je vous dois au début des explications. Autrement, comment comprendriez-vous pourquoi je suis ici ? Vous vous diriez, sans doute, que l'art de peindre étant un art muet, il aurait été plus sage de refuser.

Certes, j'étais, je suis encore de votre avis. Aussi, il ne fallait pas moins, pour me faire dévier du bon sens, qu'une visite à mon atelier de quelques dames de cette société. Ces dames me posèrent des questions auxquelles je répondis le mieux possible, m'engageant sans retour dans la défense de ce qui m'est cher en art. Ainsi, lorsqu'un peu plus tard, l'une d'elles me demanda de vous rencontrer, j'eus beau lui représenter toutes les difficultés, la cause du silence était perdue, j'acceptai.

Je dois vous avertir également que je chargerai à fond tout le monde, vous aussi bien entendu, des fautes, des erreurs, des négligences possibles et impossibles. En ayant soin, cependant, de réserver pour moi, pour mes amis, pour mes élèves, pour l'école française contemporaine, les seules noblesses, le seul honneur, les seules rigueurs de la vie intellectuelle.

Ce sera plus clair, plus tranché. J'éviterai comme ça la complication de la multitude des cas intermédiaires, très embarrassants, en parlant des choses sérieuses.

Je regrette, cependant, manquer d'expérience. Je pourrais, tout en badinant, dire pas mal de vérités peu agréables à entendre autrement. Et ce ton me plairait bien.

J'oublierais de cette manière que jeune, je fus très choyé, très bien guidé vers les beautés abstraites de l'art, très bien préservé de sa beauté sensible. J'oublierais avec plaisir que j'ai vécu ardemment [2]de

longues années les préjugés de tout le monde et les fausses notions de chacun.

J'oublierais volontiers que j'ai bu longtemps le lait douteux des seules beautés illusoires, extérieures et superficielles de l'œuvre d'art. Et ce serait épatant. Il faudrait être un peu poète ou pince-sans-rire. Je n'étais ni l'un ni l'autre. Vous n'aurez que ce que je pourrai vous offrir. Et c'est dommage. Vous méritiez plus.

Des mille manières de goûter une œuvre d'art, une seule est absolument bonne et ce n'est pas votre manière – vous étant tout le monde, sauf les exceptions de tout à l'heure. Très jeunes, l'on vous apprit, à ce sujet, à peu près ce qu'on m'en a appris au même moment et depuis, vous avez perfectionné, cultivé, complété le premier bagage de connaissances inutiles, nuisibles, de sorte qu'aujourd'hui vous êtes à cent lieues de la vérité.

Ce n'est pas entièrement votre faute, l'éducation se faisant à l'envers. On commence par nous dire tout ce qu'on ne devrait jamais savoir et à la fin, lorsque la vérité essentielle nous est offerte, il nous est impossible de la saisir.

Au lieu de suivre l'élève, de le guider comme on croirait que cela dût être, c'est l'élève qui s'efforce de suivre le professeur qui, lui, plus expérimenté, va souvent trop vite. Il connaît d'ailleurs le chemin par cœur, depuis tant de fois qu'il y vient.

Ainsi, au lieu d'apprendre à l'élève à vivre sa propre vie, la seule en somme qui pourrait encore lui être utile, on lui enseigne au contraire à suivre celle du maître d'abord, et de tout le monde ensuite, et l'on espère bien former un homme bien fait, bien trempé pour l'avenir.

Recettes, formules, préceptes abondent. Il n'a rien à sentir, mais tout à apprendre. Assimile comme tu pourras, tu ne t'en porteras pas plus mal, d'avoir à dix ans vingt-cinq livres de matière abstraite à porter.

Et plus l'on va loin et plus l'on étudie et moins l'on a le sens de la vie, et tout se fausse souvent à tout jamais.

Bien sûr, il y a les examens qui contrôlent tout le reste. Rien à faire. D'ailleurs, c'est antipédagogique, non, vraiment rien à faire. Une seule pédagogie et elle est mauvaise, rien à faire contre cela. Passons... Glissez mortels, n'insistons pas. [3]Je me mettrais les pieds dans les plats. Si, continuons.

De sorte qu'à 20, 22, 25 ans, l'homme devrait avoir assimilé l'essentiel de toute chose, il devrait être à la hauteur de vivre les problèmes intellectuels les plus importants de son époque. Sa sensibilité devrait être en harmonie, équilibrée, aussi évoluée que son esprit, et il n'en est rien. Cet être a perdu l'unité en perdant l'équilibre. Dans ce cas, l'intel-

ligence est toujours faussée et se fausse de plus en plus avec l'âge négatif.

Comment expliquer qu'il en soit ainsi dans tous les domaines de l'activité sociale ? J'ai des amis un peu partout. Tous constatent le même mal constaté au sujet de l'art.

Que s'est-il passé pour que la vie de l'esprit dût, pour continuer l'évolution normale, dans l'ordre, la rigueur, la pureté, abandonner les organismes créés soi-disant pour la fortifier et se réfugier en marge de la société ?

6. Je vous dois des explications (3)

[1]Je vous dois, pour commencer, quelques explications. Autrement, comment comprendriez-vous pourquoi je suis ici ? Vous vous diriez sans doute que l'art de peindre étant un art muet, se taire eût été plus sage.

Certes, j'étais, je reste de votre avis. Pour me faire dévier de la bonne voie, il ne fallut pas moins qu'une visite à la maison de quelques dames de cette société. Elles me questionnèrent. Je répondis le mieux possible, m'engageant ainsi sans détour dans la défense de mes convictions.

Lorsque plus tard, l'une d'elles me demanda de vous rencontrer, j'eus beau lui dire toutes les difficultés entrevues, la cause du silence était perdue. J'acceptai.

[2]Mais me connaissant mieux que je connais tout autre, c'est au jeune homme que je fus que je penserai. Lui aussi a appris, a vécu les fausses notions, les faux préceptes, les préjugés de tous.

Comme vous, j'ai perfectionné, cultivé, complété ce premier bagage inutile ou nuisible. De sorte qu'à un moment ou l'autre, nous fûmes tous tant que nous sommes à cent lieues de la vérité essentielle de l'œuvre d'art. C'est à la conquête de cette vérité qu'il me plairait beaucoup de vous emmener. Des conversations entrecoupées de longs silences seraient plus propices, plus vivantes. Je ne saurais bien faire ici que la deuxième partie de ce programme. Avec raison, vous ne seriez pas contente.

Si ce n'est pas clair, j'aurai une excuse.

Parler d'art est difficile. Un mystère central l'habite. Toutes les questions nous y ramènent sans cesse, à ce mystère. Il s'insinue partout. C'est le mystère de la vie, de la beauté.

Deux amis finissent par s'entendre. Je souhaite présomptueusement qu'il en soit ainsi ce soir.

Nous serons deux, vous et moi. Vous et moi étant deux moments différents d'un même être.

J'aimais dans l'œuvre d'art, vous aimez dans l'art, je ne sais trop quoi de très complexe, de très changeant, selon l'humeur, la fantaisie du moment. J'aimais dans *la Joconde* son sourire, on en a tant parlé ; sa beauté ne me revenait pas. À cet âge, je concevais tout autrement la beauté féminine. J'aimais beaucoup l'histoire, la personnalité de Léonard, son intelligence, sa distinction. Sa *Joconde* entretenait ma rêverie. Et je voguais dans les limbes.

[3]C'était gentil, pas très vivant, pas très sain. Et il en était ainsi de tout tableau, de toute sculpture, de toute architecture, de toute œuvre d'art.

Un peu plus tard, je regardai les tableaux en spécialiste. J'étudiai les techniques pour les techniques. Les lois de la composition d'un tableau pour la composition. La perspective pour la perspective, l'exécution pour l'exécution, le rendu pour le rendu, et le fini pour le fini. Tout cela froidement, sans enthousiasme parce que sans inquiétude, bien guidé, suivi, choyé, sans risque. Tout n'était-il pas parfaitement codifié, fixé ? Je savais d'avance où j'allais et quel moyen prendre pour y arriver. Si une difficulté survenait, elle était uniquement physique. Il fallait porter des verres, ma vue m'interdisant d'apercevoir à distance certains détails. Je manquais aussi d'habileté certains jours. Ma vie était vaine, creuse, inutile et stérile ; plus je m'instruisais et moins j'étais riche. J'avais à seize ans rêvé d'un art généreux, spontané, comme une source intarissable qui serait sortie de mon être, d'un art sans limites, d'un art infini, et tout diminuait, se minimisait toujours !

Mesdames qui avez fait de la peinture, n'en est-il pas ainsi pour vous ? Je n'avais pour me raccrocher à la vie que mes médailles et quelques bons amis. Ils occasionnèrent mon sauvetage. Je leur dois tout, ainsi qu'à mes élèves, et à l'école française contemporaine qui me révéla qu'à seize ans j'avais raison. Il fallut rattraper dix années de perdues et pour cela en perdre plus ou moins dix autres. [4]C'est ce chemin à rebours que je voudrais vous faire refaire.

V
Protestation d'un groupe de peintres

Protestation d'un groupe de peintres est une lettre collective, datant de février 1948, signée par six des peintres qui devaient contresigner *Refus global* : Pierre Gauvreau, Paul-Émile Borduas, Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau, Marcelle Ferron-Hamelin, et Jean-Paul Riopelle. On aura noté que le nom de Marcelle Ferron-Hamelin s'est ajouté à ceux des Automatistes mentionnés dans les *Indiscrétions*.

Le manifeste prolonge la lutte des Indépendants et de la *C.A.S.* pour les « modernes » contre les « académiques ». Il s'en prend aux deux jurys de la *Art Association* (aujourd'hui : Musée des beaux-arts de Montréal), notamment à ce Harry O. McCurry, directeur du Musée des beaux-arts du Canada, qui avait repoussé l'invitation de Robert La Palme à se rendre à l'exposition des Indépendants. *Protestation d'un groupe de peintres* est donc un texte qui, tout comme *Fusain*, s'inscrit dans les séquelles du Salon des Indépendants. Il annonce déjà les éclats de *Refus global*, dont une version circule alors sous le nom de Borduas et deviendra à son tour un collectif.

Protestation d'un groupe de peintres

Contre certaines décisions du Comité d'organisation du 65e Salon du printemps

Au Comité d'organisation du 65e Salon du printemps

Les soussignés peintres mènent depuis plusieurs années une lutte contre l'académisme. Jusqu'à récemment le Salon du printemps fut un salon académique ; en conséquence ils s'abstinrent d'y participer. En 1943, la Art Association, désireuse d'avoir un Salon représentatif, prit l'initiative de créer une section avec un jury moderne. Les peintres se présentant à ce jury furent groupés ensemble dans des salles particulièe-

res. Cette distinction permit aux soussignés d'exposer au Salon sans compromettre cette lutte qu'ils menaient.

À la lecture de l'invitation au 65e Salon du printemps les soussignés croient que les garanties accordées dans le passé n'y sont pas formulées et que les conditions imposées aux exposants ne favorisent pas une démonstration vraiment représentative des meilleures œuvres :

I. Formats

La Art Association possède les seules salles permettant d'accrocher des tableaux de grandes dimensions. Les habitués du Salon réservent leurs grands tableaux à cet événement. La limite de douze pieds carrés ne permet pas un choix englobant les meilleures œuvres ; de même la limite minimum.

II. Jurys

Aucun des deux jurys ne nous semble un jury nettement moderne. Le jury I est nettement, en majorité, inacceptable pour des modernes. Le jury II est inacceptable par la présence de M. McCurry que nous connaissons. M. Davis n'est pas connu mais sa présence sur les deux jurys laisse perplexe quant à sa position. La seule interprétation favorable est qu'il agit comme aviseur. Ce qui aurait comme résultat d'unifier la présentation en créant un « juste milieu ». Le désir du « juste milieu » est une position à laquelle nous sommes franchement hostiles.

III. Accrochage

Aucune indication d'un accrochage dans des salles distinctes ne figure dans le texte de l'invitation. La promiscuité des académiques nous est de principe inacceptable.

IV. Prix

Les allusions à des achats possibles ou à des expositions particulières ou de petits groupes, attachés à une participation au Salon, nous apparaissent un effort de séduction assez éloigné des véritables préoccupations qui doivent présider à l'élaboration d'un Salon.

En conséquence, n'entrevoyant pas de changements possibles aux conditions du 65e Salon du printemps, les soussignés se voient dans l'obligation de s'abstenir d'y participer.

Ont signé : Pierre Gauvreau ; Guy Viau ; Paul-Émile Borduas ; Paul Wilson ; Marcel Barbeau ; Claude Vermette ; Serge Phénix ; Jean-Paul Mousseau ; Ferron-Hamelin ; Fleurant Émery ; Magdeleine Desroches-Noiseux ; Jean-Paul Goudreau ; Jean-Paul Riopelle.

VI
Projections libérantes (fragments)

Tel qu'annoncé dans l'introduction de la quatrième partie, sont regroupés ici deux avant-textes de *Projections libérantes* et deux projets de conférence de presse de la même époque. Les avant-textes sont à la fois trop fragmentaires pour être considérés comme des textes autonomes et trop différents du texte de base pour être donnés comme de simples variantes.

1. [Pour retrouver une certaine liberté d'esprit]

[1]Entré, par fidélité au premier devoir d'un homme, dans une phase nouvelle, pleine d'inquiétudes, d'insécurités, aussi d'espoirs extravagants, je me dois, pour retrouver une certaine liberté d'esprit, le libre jeu de mes facultés, de prendre la conscience la plus entière du passé.

Ce travail servira à fixer le souvenir de mes années d'enseignement à l'École du meuble, peut-être à en dégager la leçon.

Admis à cette école sur un malentendu, je devais avoir l'occasion de l'expérience capitale de ma carrière de professeur commencée en 1927 à la Commission scolaire de Montréal, poursuivie ensuite de 1932 à 1942 à l'externat classique Saint-Sulpice, aujourd'hui plus brièvement le collège André-Grasset.

Je me rends compte que ces années difficiles pour mes élèves d'alors et moi-même furent bien précieuses. Elles permirent de constater, sans l'ombre d'un doute, l'inefficacité d'un enseignement académique quel qu'il soit. Pourtant, très tôt mes cours semblèrent révolutionnaires grâce à la connaissance que M. Ozias Leduc me permit de faire de Quénioux en sa nouvelle méthode d'enseignement du dessin. Programme proposé pour les écoles de Paris, où on laisse à l'élève l'entière

liberté d'expression, contrairement à la méthode en cours dans toutes les écoles où l'on enseignait le dessin, les Beaux-Arts inclus. Ce fut le point de départ qui permit les conquêtes futures. Mais bien des obstacles entravaient la marche en avant.

[2]De tous ces obstacles, les plus graves étaient encore en moi. Inquiet, me sentant affreusement mal préparé, malgré de longues années d'étude au pays et en France, ne parvenant qu'accidentellement à peindre un tableau harmonieux (sur ces dix années de travail acharné, j'ai conservé une dizaine de tableautins), que d'ailleurs j'étais encore seul à reconnaître. Je dus faire un lent et profond travail intérieur, déchirer l'un après l'autre les voiles multiples qui me cachaient les réalités plastiques. Lentement je réalisai qu'elles n'étaient que des témoins actifs de réalités morales.

J'en étais à peu près là quand je fus appelé à succéder à l'École du meuble à M. [Jean-]Paul Lemieux, nommé professeur aux Beaux-Arts de Québec.

Mon enthousiasme fut grand, tenace, malgré la rapide évidence d'une erreur.

M. Gauvreau-le-directeur était en lutte personnelle contre M. Maillard, autre directeur. Je n'étais pas non plus en bons termes avec ce dernier, mais pour d'autres raisons. M. Maillard et sa position ne m'intéressaient nullement, mais j'avais en horreur l'enseignement reçu dans cette boîte et c'était contre la continuation de cet enseignement dont il était responsable que je luttais. (Vous pouvez être heureux M. Maillard, un de vos amis d'antan me succède à l'École du meuble. Je reconnais, en plus, qu'il sera tout [3]à fait à sa place et j'espère vous faire voir pourquoi plus loin.) Mon entente avec Gauvreau fut donc de courte durée malgré les apparences. J'y suis resté contre son gré. Comment ? En l'assurant que je démissionnerais avec fracas s'il s'opposait à ma plus entière liberté dans les cours. Il craignait à ses plumes ; j'y suis resté jusqu'au moment où il a jugé un prétexte suffisant et là encore, il sut cacher son geste sous l'entière autorité du ministre. Et tout le monde sait le reste.

2. [Questions d'une actualité de plus en plus brûlante]

[1]Écœuré de la lâcheté morale de mes ennemis qui détiennent un brin d'autorité.

En face de la nécessité de retrouver calme et pureté, pour le travail à poursuivre.

Il me faut dégobiller tout ça !

Ensuite, lesté de ces poisons, je serai ferme et dispos pour l'action positive.

À tout seigneur tout honneur ! Gauvreau-le-directeur-l'incompétent-le-jeteur-de-poudre-aux-yeux ! joue de 1941 au 6 septembre 1948 un double jeu qu'il a cru bien caché. D'apparence favorable devant mes dangereux camarades et élèves au sens critique en éveil, il flatte, le dos tourné, les sentiments contraires de la foule de ses amis encore inconscients de ses ruses, dans le but de satisfaire sa vanité, de soigner sa popularité montée en épinglette, de cacher sa profonde ignorance.

Tous ses gestes administratifs regardant l'enseignement de l'art vont à l'encontre de la qualité de cet enseignement.

Enseignement orienté dès le début dans une voie résolument progressive par le trio Parizeau-Gagnon et moi-même, appuyé ensuite par le père Couturier. Depuis, nous assistons à l'effritement des positions prises, mouvement rétrograde voulu par son obstination têtue et camouflée sous le manteau du ministère.

L'augmentation du nombre des élèves lui permettra d'introduire des professeurs reconnus pour leurs méthodes arbitraires et rétrogrades, méthodes que nous avions vaillamment combattues !

[2]Jugeant ce geste insuffisant, il favorise hypocritement un conflit d'autorité entre l'enseignement académique et l'enseignement progressif. Sachant bien qu'un jour il créerait de toute pièce le prétexte pour tirer la couverte sur sa honte.

Non satisfait de ces gestes d'aspects impersonnels, tout ce qui ne favorise pas ses activités extra-scolaires (elles ne lui laissent tout juste que le temps de passer en météore à son bureau) est rabroué de la pire façon, quelle qu'en soit l'importance vis-à-vis le travail de l'École. La priorité s'établit comme suit : le directeur d'abord (et Dieu sait la diversité de ses ambitions, tout ce qui reluit lui procure un vertige) ; les amis extérieurs et les parents, de qui il peut tirer mille avantages ; les professeurs et enfin les élèves. (Moi qui croyais, dans une école de « haut-savoir », que nous devions tous, directeur et professeurs, être premièrement là pour le plus grand bien des élèves !... Il y a encore au monde quelques naïfs de mon espèce, sans emploi.)

De sa méthode de direction

Lors de la grève des finissants de 1946, avec le concours des parents mal éclairés, un élève mineur, le seul de la promotion, dut, de force, se désolidariser de l'action commune et revenir à l'École, contre son gré, contre sa conscience. Sans le moindre remords de cet odieux bonhomme de directeur.

L'année suivante, le directeur avoua chez Stein, à un déjeuner d'étude, le chantage sur la personne d'un boursier pour l'amener à abandonner ses revendications strictement dictées par la conscience exaltée du jeune homme. Il reçut alors [3]immédiatement un désaveu énergique pour l'emploi d'une telle tactique.

Les réunions des professeurs se passent dans une atmosphère suffocante. La convocation est pour 4h. 30. Le directeur et ses collaborateurs immédiats se font attendre... À l'arrivée du personnage et de son escorte, tous se lèvent comme des enfants devant M. l'inspecteur (nous sommes dans une école de « Haut-savoir »). Le sinistre pince-sans-rire prend place. Nous nous rassoyons dans la crainte de ce qui va sortir, et le dentier dictatorial se démène : turpitudes, non-sens, sujets à côté, insultes, compliments, menaces sortent durant une heure ou plus...

Ce qu'il faut tenir à son pain quotidien pour endurer ça !

Rien ne l'arrêtera plus ; la profonde déception des élèves anciens et nouveaux, les grèves, la gêne, pour ne pas dire plus, de tous les professeurs qu'il tient sous sa férule.

Depuis des années, il perfectionne un type de tyran trottinant de plus en plus vite dans les ficelles.

Au train où vont les choses, je ne serais pas surpris qu'un jour un de nos premiers ministres ouvre un camp de concentration ! Son geôlier en tout cas serait tout prêt. Seule besogne pour laquelle mon cher directeur serait qualifié.

[4]Et voilà pour celui-là... À monseigneur Maurault[1], ancien bienfaiteur et recteur de l'Université à passer le second ! Je m'excuse monseigneur.

Vous aurez encore une fois, mon cher lecteur, la surprise du comportement de ces messieurs, défenseurs devant l'opinion des trois grandes Dames du Ciel (bien peu sévères sur le choix de leurs défenseurs ces Dames) que l'on nomme « Vérité », « Justice », « Charité ».

Monseigneur Maurault répondit ceci au président de l'AEUM[2] qui lui demandait l'autorisation d'utiliser le hall d'honneur pour une rétrospective de mes œuvres, votée à mon insu par l'association : – M. Borduas est un ami de toujours ! Mais monseigneur Valois[3] depuis

1. Olivier Maurault (Sorel, 1er janvier 1886 – Montréal, 14 août 1968) aida financièrement Borduas pendant son séjour parisien en 1928-1930 et lui offrit en 1932 des cours de dessin à l'Externat. Il succéda, en 1934, à Mgr Piette, comme recteur de l'Université de Montréal.

2. L'Association des étudiants de l'Université de Montréal.

3. Borduas fait allusion ici à Mgr Albert Valois (Vaudreuil, 10 mars 1889 – Montréal, 29 juin 1954), vicaire-général du diocèse de Montréal et directeur des mouvements d'Action catholique depuis 1941.

l'affaire des *Enfants du Paradis*[4], ne cherche qu'à prendre ma place. Ce serait une trop belle occasion à lui donner que de vous permettre cette exposition ! – Qui ne s'incline très bas devant tant de charité (ami de toujours), de désintéressement (crainte de perdre sa place) et de vérité (quand entre lui et moi aucune entente n'est plus possible depuis longtemps.) Et de deux. Je vous exécute un peu vite monseigneur ? Encore une fois, je m'excuse.

Le Canada[5], de sa propre initiative, commence une campagne de protestation contre ma suspension cavalièrement arbitraire. Un haut personnage pris de peur, à l'ombre d'un téléphone, arrête le tout ?...

Roger Duhamel[6], aux antipodes de la moindre aventure spirituelle, se permet de citer à froid, sans les commentaires obligatoires (bien au contraire), des extraits de *Refus global* dans des aperçus historiques les plus mal connus du public, tout comme s'il s'était agi d'un ouvrage commenté pour être édité à 4000 exemplaires...

[5]Pelletier[7] (de la jeunesse en marche[8]) fait de la politique à l'occasion d'une critique littéraire.

Sur la foi des baptistères, il tente d'opposer les jeunes au vieux !... Espère aussi conserver une attitude sympathique (devant ses jeunes en marche). Et ça réussit ?

Il cite une phrase irréfutable du manifeste. Seul un esprit ignorant et préjugé peut en douter. Naturellement n'y voit que du feu. Il tente d'en dégager l'erreur flairée ? Que non ! Une courte acrobatie verbale sur un tonneau plein et il conclut – « Voilà qui n'est plus « jeune » ni tout à fait « surréaliste » et encore moins « honnête » ». Rien moins...

---

4. « Un Delly est irremplaçable quand ce ne serait que pour l'exportation. Savez-vous qu'au Canada français la censure a interdit *les Enfants du paradis* et qu'à propos de ce film jugé obscène il y a eu un incident diplomatique. Et que d'articles sur notre pourriture. Je les ai lus ; c'est à ne pas croire ! Et bien, je propose un envoi à dose massive des œuvres de Delly à nos chers amis canadiens : ils verront que nous ne le cédons à personne pour la 'vertu' telle qu'ils la conçoivent, ni pour ce qu'ils appellent de 'bons livres' » (François Mauriac, *Combat*, 25 avril 1947 ; cité par Robert Charbonneau, *la France et nous*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1947, p. 67).

5. D'allégeance libérale, *le Canada* s'était souvent opposé aux politiques prônées par le gouvernement de l'Union nationale dirigé par Maurice Duplessis.

6. Voir Roger Duhamel, « Notes de lecture. *Refus global* », *Montréal-Matin*, 14 septembre 1948, p. 4.

7. Voir Gérard Pelletier, « Deux âges, deux manières », *le Devoir*, 25 septembre 1948, p. 7.

8. La Jeunesse étudiante catholique fondée en 1935.

Il faudra répéter encore mille fois, malgré l'évidence, que la lutte entreprise, dans des conditions désespérées, l'est pour la reconnaissance de notre intégrité.

Les intentions d'être ceci ou cela ne sont plus d'actualité.

Coûte que coûte nous avons dû accepter d'être et d'évoluer dans le sens des réalités ; de nos humbles réalités de notre exécrable misère. Que les mieux informés, les plus intelligents, les mieux doués entrent dans l'action. La compétition est largement ouverte sur cette voie royale.

De nombreux amis au courant de nos convictions : d'accord, ayant toujours pensé ainsi, nous disaient-ils, garderont éternellement le silence par crainte de perdre leur odieuse et grasse tranquillité. – Que les assoiffés de justice, de charité, d'honnêteté crèvent pourvu que leur confort [6]soit sauvegardé !

Certes, nous donnèrent-ils le bon conseil de nous taire sous peine des pires malheurs et se jugèrent-ils quittes envers nous.

Sans blague ! Qu'on relise un peu le texte et l'on verra jusqu'où est allée la conscience de ce qui arrive.

D'où viennent tous ces gens ? Quelle formation morale ont-ils reçue ? Il faudrait que la moindre parcelle d'autorité soit aux mains des braves, des intègres. Où sont-ils ?

Quel est ce vice qui ronge notre société ?

Quel est le rôle de l'enseignement et, d'une façon générale, de l'information dans tout ça ?

Qui interdit les contacts vivifiants pour l'intelligence, pour le caractère ? Et permet ainsi aux tireurs de ficelles, aux hypocrites de s'emparer de l'autorité ?

Autant de questions d'une actualité de plus en plus brûlante.

3. [Projet de conférence de presse (1)][9]

À la suite de ma suspension le ministre refuse de poursuivre son enquête. Il se croit suffisamment informé par la lecture du manifeste déposé sur sa table par le directeur de l'École du meuble.

---

9. Curieusement, Pierre Théberge rattache les deux manuscrits qui suivent (*T.* 259-0), destinés manifestement à la presse, aux premières ébauches de *Projections libérantes.*

Il refuse de reconnaître dans ce travail une activité extra-scolaire. (Croit-il donc que le fait d'attibuer un salaire à un professeur permette de l'acheter corps et âme ?)

Il, le ministre toujours, ne comprend pas que je puisse me plaindre de la cavalière façon de me mettre à la porte, puisque moi le premier j'ai publié le texte sans en demander l'autorisation à mon directeur ! (À ma place ce dernier dirait : « cela se passe de commentaire ».)

Si vous me permettez, mes anciens camarades, ce conseil, à l'avenir entre 7 et 8 [heures] les samedis soirs ne manquez pas d'aller faire votre confession (à qui de droit). Sans quoi, à l'improviste, les pires malheurs pourront fondre sur vous et sur votre famille.

Enfin le ministre désire être aimable pour un vieux serviteur à qui il reconnaît n'avoir rien à reprocher à son enseignement, M. Gauvreau lui ayant fait rapport que j'étais un bon professeur. Il consentirait en conséquence à accepter ma démission en date du 2 septembre, ce qui aurait pour effet d'annuler la sanction sans la relever ! Cette délicatesse me touche mais elle est inadmissible parce qu'inutile. Que le ministre aille jusqu'au bout de son erreur et moi j'aurai la force de supporter le coup.

Pour ces raisons-ci

Le manifeste est une publication revendiquant la liberté de juger selon sa conscience des questions d'art – de morale – de religion. Des jugements sont portés.

Les catholiques (l'immense majorité des administrés de cette province) ne reconnaissent qu'à l'Église l'autorité en matière de religion ou de morale. Nous de la minorité ne reconnaissons que notre conscience conformément à la Proclamation des droits de l'homme. Je n'étais donc, d'aucune façon, tenu de le faire approuver ni par lui ni par le directeur. Une sanction ministérielle, quelle qu'elle fût sur un motif de cet ordre, est inadmissible. Le seul motif justifiable, d'ailleurs nié par Gauvreau et le ministre, eût été celui d'incompétence ou d'inefficacité ! Gauvreau et le ministre sont allés trop vite en affaire. Le prétexte a semblé trop bon au discret messager.

Maintenant, en date du 16 septembre, j'ai au dossier une lettre d'une personne me relatant sa visite au directeur.

L'argumentation du ministre y est décrite dans l'ordre le plus strict quinze jours exactement avant l'entrevue que ce dernier accorde à un ami commun, M. Godefroy Laurendeau. Les conclusions sont faciles à tirer.

Pour terminer je me dois d'éclairer le dernier paragraphe de ma lettre du 8 septembre au directeur, lettre publiée dans les journaux du

22 septembre. Ce paragraphe commence comme suit : « La défilade suggérée tombe à faux » etc. et se termine [par] « Le faux fuyant serait inutile et malsain ». Je ne saurais mieux faire que de publier un document demeuré secret jusqu'à maintenant dont voici copie : « Personnelle et confidentielle mon cher Paul »[10] etc.

Quant à moi, l'histoire est close. J'y ai fait toute la lumière qu'il était possible d'y faire. Je remercie la presse d'avoir mis devant l'opinion un précédent désastreux qui, j'espère, ne se renouvellera pour personne.

Après m'être libéré d'un tas de saletés qui me pèsent, je me mettrai résolument au travail. Mes pinceaux m'attendent depuis trop longtemps.

4. [Projet de conférence de presse (2)][11]

[1]Le ministre du Bien-Être social et de la jeunesse durant une entrevue accordée à M. Godefroy Laurendeau lundi le 27 septembre, à la suite de ma suspension refuse de prendre connaissance du dossier qui lui est offert. Il se croit suffisamment informé par la lecture de *Refus global* déposé sur sa table par le directeur de l'École du meuble.

Il refuse de reconnaître dans le manifeste une activité extrascolaire non en relation directe avec mon enseignement du dessin à l'École. (J'ignore par quel tour de force ?)

Le ministre dit ne pas comprendre ma protestation au sujet de la cavalière façon de me mettre à la porte, puisque le premier j'ai omis de demander l'autorisation de publier à mon directeur – tout comme s'il s'agissait de littérature gouvernementale rédigée aux frais de la province !

Enfin le ministre désire être aimable pour un vieux professeur à qui on ne reproche rien à son enseignement (étrange puisqu'il ne peut dissocier le manifeste de mes cours de dessin) [et], M. Gauvreau lui ayant fait rapport que j'étais un bon professeur, en conséquence accepterait ma démission en date du 2 septembre. (Ce qui aurait pour seul résultat d'annuler l'efficacité de ma suspension !)

Je reconnais cette délicatesse. Elle est cependant inacceptable parce qu'inutile. Les choses suivent donc leur cours normal.

---

10. Voir *Projections libérantes*, p. 374.

11. Voir p. 609, n. 9.

VII
Manifeste sur la grève de l'Amiante

Nous n'avons pu retrouver le texte complet du *Manifeste sur la grève de l'Amiante*, qui aurait été signé par trente-sept artistes, dont Borduas. La seule trace que nous en ayons est un compte rendu[1] qui fait état du texte et de la conférence de presse où il a été présenté. Mais même ce compte rendu est problématique, puisqu'un journaliste, donné comme signataire, ne le reconnaît pas[2]. D'autres personnes données comme signataires, comme Fernande Saint-Martin, ne se rappellent pas aujourd'hui l'avoir formellement signé et n'en ont pas de copie. Que s'est-il passé ? Nous savons, par Pierre Gauvreau, qu'il est de son frère Claude, premier signataire, et nous pensons que ce dernier l'a rédigé à la suite de débats où les participants auraient paru d'accord sur certains points précis[3]. Ce texte, d'après le journal, aurait été envoyé à Antonio Barrette, ministre du Travail[4], et à Gérard Picard, président de la CTCC, dont faisait partie le syndicat des ouvriers en grève.

---

1. [Anonyme], « À Asbestos – 'Intellectuels' et 'artistes' pour la grève », *le Canada*, 3 juin 1949, p. 3.

2. [Anonyme], « Prière de ne pas confondre », *ibid.*, 6 juin 1949, p. 2.

3. Pierre Gauvreau, par exemple, fait parvenir aux journaux, le 31 janvier 1949, une lettre et un manifeste sur la loi du cadenas. Il s'ensuit une polémique dont le dernier mot, de Pierre Gauvreau, donne une idée de la façon dont le manifeste sur la grève d'Asbestos a pu être conçu : « C'est moi qui ai rédigé la protestation, sans avoir le but, à ce moment-là, d'en faire une manifestation collective. Ce n'est qu'après l'avoir montrée à quelques amis qui ont désiré s'unir à moi que je l'ai soumise à quelques personnes qui, par leur comportement intègre dans le passé, me laissaient espérer qu'elles pussent en partager la responsabilité (»Pierre Gauvreau, mise au point adressée à Robert Cliche« , *ibid.*, 7 mars 1949, p. 4). Les co-signataires du manifeste de Pierre Gauvreau étaient : Maurice Perron, Paul Rovira, Renaldi Perras, Jean-Jules Richard, Jean-Paul Mousseau, Claude Gauvreau, Jean-Maurice Laporte, Yves Lasnier, Françoise Sullivan, Marcelle Ferron-Hamelin, Jacques Ferron, Marcel Barbeau, Raymond-Marie Léger, Fleurant Émery, Suzanne Barbeau, Jean Lefébure, Robert Blair, Rémi-Paul Forgues, Magdeleine Arbour, Bruno Cormier, Denise Guilbault [Dyne Mousso], Muriel Guilbault.

4. Antonio Barrette, qui est désigné ironiquement dans le manifeste comme « ministre sans portefeuille ? » parce que le Premier ministre semble prendre les décisions à sa place, rappelle dans ses *Mémoires* que des artistes avaient pris position : « [...] on avait même fait signer une requête chez des artistes et des intellectuels encourageant les grévistes. Cette requête me fut remise un jour. J'avoue que, dans la longue liste de noms qui la composaient, je n'en ai

Un autre article confirme l'existence de ce manifeste[5] ; il n'en donne malheureusement aucun extrait.

Aucune copie n'ayant été retrouvée, nous reproduisons ici l'article anonyme qui donne les seuls extraits du texte qui nous soient connus et la liste des signataires[6].

« Intellectuels » et « artistes » pour la grève

Après avoir suscité des commentaires et des déclarations dus et indus, la grève d'Asbestos a provoqué aujourd'hui une diatribe d'« intellectuels » de notre métropole.

Ils « désirent par leur message affirmer publiquement leur solidarité sans restriction avec les admirables représentants de la classe ouvrière d'Asbestos qui ont témoigné que l'instinct de conservation (sic) n'était pas éteint chez eux, et qui ont donné ainsi à tout le Canada une leçon de courage, de loyauté morale, d'intelligence et d'héroïsme ».

Les signataires dont plusieurs sont les mêmes que ceux du *Refus global* ont ramassé toutes les méchantes épithètes de leur vocabulaire pour fustiger ceux qui n'appuyaient pas les grévistes : « couleuvres

---

pas vu un seul que l'homme moyen aurait reconnu » (Antonio Barette, *Mémoires*, Montréal, Beauchemin, 1966, p. 147).

5. [Anonyme], « Une réunion extraordinaire de la C.T.C.C. ; 85,000 ouvriers en grève ? », *le Devoir*, 3 juin 1949, p. 1 et 10 : « À Montréal, un groupe d'artistes et d'intellectuels vient de donner à la presse le texte d'un manifeste qui appuie à fond les grévistes de l'amiante et condamne en termes violents l'attitude des employeurs et celle du gouvernement. »

6. Un autre manifeste dont on sait qu'il fut rédigé par Claude Gauvreau et approuvé sur lecture au téléphone fut objet de polémique. Il s'agit du texte « Plasticiens et Automatistes », paru dans *la Presse* du 10 mars 1961, « Courrier des arts », p. 15, contresigné par vingt-sept personnes. Cinq d'entre elles se désisteront par une « Mise au point » de Jacques Godbout qui écrit : « [...] nous répugnons aux accusations contenues dans ce texte auquel nous avons donné un assentiment téléphonique, et dans lequel vous faites un procès d'intention à diverses personnes et principalement à Guido Molinari » (*la Presse*, 16 mars 1961, « Courrier des arts », p. 12). Marcel Barbeau, prenant la défense de Gauvreau, réplique : « Claude Gauvreau a lu au téléphone intégralement le texte de la lettre publiée récemment dans *la Presse*, à tous les signataires et ce n'est qu'après l'avoir bien compris, posé plusieurs questions sur l'écrit de Claude Picher, que les 'dits' signataires ont accepté que leurs noms soient apposés au bas du texte » (*la Presse*, 21 mars 1961, « Courrier des arts », p. 14). Les lettres et certains des manifestes cités ont été réédités dans Jacques Ferron, *Lettres aux journaux*, colligées et annotées par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, Montréal, VLB, 1985, p. 484-509.

boueuses », « exploiteurs », « sans cœur », « rénégats », « bornés », « mercenaires », « infâmes », « révoltants » etc. On voit que leur style ne manque pas de relief. Il est même plus clair que certaines pages du *Refus global* et on serait tenté de leur marquer un bon point pour la forme si ce n'était de la redondance et de l'enflure.

De toute façon, ces « artistes » et « intellectuels » comme ils s'intitulent « désirent également féliciter les esprits impartiaux et fiers qui, dès le début de cette grève, ont mené campagne en faveur des représentants de la classe ouvrière, dans la pleine mesure de leur pouvoir et de leur lucidité ».

Quant à ceux qui n'ont rien dit, les « intellectuels » les « blâment » de « courtisanerie ». Il est heureux que cette jeunesse nous ait enfin dit de quel côté sont la justice et la vérité : on aurait bien pu ne jamais le savoir.

Cependant, on peut constater que l'opinion publique a gardé assez d'« autonomie » pour ne pas partager la politique ouvrière du premier ministre Duplessis. Des jeunes pleins de feu et de leurs exercices de rhétorique encore ont tenu à manifester publiquement leur désapprobation envers le gouvernement provincial ainsi que « leur admiration et fraternelle confiance » envers les grévistes d'Asbestos.

Les « artistes et intellectuels » signataires de ce manifeste sont :

Claude Gauvreau, Jean-Paul Mousseau, Robert Blair, Muriel Guilbault, Jean-Maurice Laporte, Irénée Gaudreau, Denise Guilbault, Yves Lasnier, P.-É. Borduas, Maurice Perron, Pierre Gauvreau, Bernard Morisset, [Marcelle] Ferron-Hamelin, Roland Giguère, Conrad Tremblay, Gilles Robert, Lucien Morin, François Lapointe, Tancrède Marsil fils, Jean Lefébure, Madeleine Lalonde, Gérald McManus, Serge Phénix, Jean-Jules Richard, Rodolphe de Repentigny, Paquerette Villeneuve, Fernande Saint-Martin, Marcel Barbeau, Victor Côté, Jean-Guy Blain, Madeleine Garneau, Roger Nadeau, Jean-Jacques Desbiens, Robert Rivard, Jean-Maurice Faucher, Françoise Sullivan, Rémi-Paul Forgues.

À la fin du message « intellectuel » est un post-scriptum : « Copies de ce document ont été adressées à M. Gérard Picard, chef des ouvriers, et à M. Antonio Barrette, ministre sans portefeuille dans le cabinet Duplessis. »

VIII
Propos en direct

Les mêmes raisons qui nous ont amenés à rééditer les propos de Borduas, tels que rapportés par la correspondance, les livres ou les périodiques, nous incitent, à plus forte raison, à donner la transcription des propos tenus en direct ou en différé à la radio et à la télévision – ceux, du moins, dont les enregistrements ont été conservés. Nous n'avons malheureusement pas retrouvé les enregistrements des émissions radiophoniques suivantes :

- Interview de Borduas à son atelier par Roger Baulu, le 20 juin 1944 (diffusée le 25[1]).
- Interview par Robert Élie lors d'une émission de Radio-Collège, le 4 mars 1952[2].
- Interview par Claude Barnwell, CKAC, c. 20 avril 1954[3].
- Interview par Gilles Corbeil, le 20 février 1955[4].

Certains propos en direct ont déjà été publiés par la revue *Liberté*[5]. L'édition est partielle et la transcription n'en est pas toujours exacte (il y a une part de subjectivité à établir, par exemple, la ponctuation), mais nous reproduisons l'édition de *Liberté* chaque fois que c'est possible, étant donné qu'elle est déjà couramment utilisée. Des extraits de ces interviews ont été réutilisés quelque-

---

1. À l'occasion d'une visite de l'Institut de la Nouvelle-France à l'atelier de Borduas, rue Napoléon, en présence de Robert Élie, Maurice Gagnon, Marcel Parizeau et Jacques de Tonnancour. L'interview fut enregistrée sur disques et diffusée aux « Actualités canadiennes » de Radio-Canada, le dimanche 25 juin 1944, à 20 heures. Voir : Éloi de Grandmont, « Les beaux-arts », *le Devoir*, 17 juin 1944, p. 7 et annonce, p. 5 ; [anonyme], « L'actualité artistique », *le Jour*, 24 juin 1944, p. 5.

2. Tel que le rappelle une lettre d'Élie à Borduas (*T.* 124).

3. Tel que le rappelle une lettre de Claude Gauvreau à Borduas, le 8 mai 1954, Borduas était venu de New York pour l'ouverture de « la Matière chante », qui eut lieu le 20 avril ; il était de retour à New York le 21.

4. Interview accordée à l'occasion d'une visite à l'exposition « Espace 55 » ; elle fut diffusée à la « Tribune des arts et des lettres » de Radio-Canada. Il en reste peu de traces, tout au plus trois phrases retenues par Fernand Leduc et citées par lui dans une lettre à *l'Autorité du peuple* du [5 mars ?] 1955 (voir p. 000-117).

5. Dans une présentation de Jacques Folch-Ribas (voir *Liberté*, vol. 4, nos 19-20, janvier-février 1962, p. 5-16).

fois dans des programmations subséquentes. Nous nous en sommes tenus, évidemment, aux enregistrements originaux.

Une transcription *verbatim*, faite par Gilles Lapointe, est déposée aux archives de l'UQAM ; celle qu'on trouvera ici lui est à peu près identique, sauf qu'elle corrige quelques fautes manifestes et supprime certains signes d'hésitation qui ne paraissent pas révélateurs. Nous avons, cela allait de soi, départagé quelques interventions simultanées et les avons données en alternance.

Causerie

1. Entrevue radiodiffusée à Radio-Canada le 19 décembre 1950 invité : Paul-Émile Borduas animateur : Roger Rolland[6]

Roger Rolland : Roger Caillois, dans un de ses derniers volumes, parle de l'art ; il parle aussi de la nature et il prétend que l'art doit être anti-naturel parce que, dit-il, la nature, malgré ses merveilles, a toujours tendance à se désagréger, à périr ; et il dit que l'art doit chercher au contraire à durer[7]. Est-ce que vous croyez que dans votre enseignement, vous devez essayer de montrer à l'élève non seulement comment exprimer ses sentiments, mais comment les exprimer d'une façon durable ? En somme, est-ce que vraiment vous cherchez à donner à l'élève toute liberté[8] ? Est-ce que vous ne croyez pas que cette liberté peut être préjudiciable à l'art ?

---

6. Borduas et Rolland eurent une rencontre préliminaire dont ce dernier fit écho dans *le Petit Journal* la fin de semaine suivante. Rolland, qui faisait sa première interview, avait suggéré à Borduas de lui indiquer le genre de question qu'il préférait. La réponse de Borduas, qu'on trouve plus loin dans les *Propos rapportés*, le montre fidèle à lui-même. Elle se termine par ces mots : « Il faut, pour que les réponses soient authentiques, que les questions le soient aussi. »

7. Les idées soutenues par l'ex-surréaliste Roger Caillois pouvaient paraître en contradiction avec les théories de l'automatisme tel que le pratiquait Borduas. C'est notamment le cas dans « L'héritage de la Pythie », paru dans *les Impostures de la poésie* à Buenos Aires en 1944 (réédition chez Gallimard en 1945) : « En art comme en morale, l'essentiel est de fuir la nature et de substituer à ses lois des principes empreints d'une rigueur différente. La nature est également l'ennemie de la justice et du style » (p. 64). Ce texte et d'autres publiés dans le même volume sont plutôt à l'éloge de ce que Pellan appelait l'« automatisme contrôlé ».

8. Il ne s'était guère écoulé plus d'un an depuis que Borduas avait fait connaître ses idées sur l'éducation dans *Projections libérantes*.

Paul-Émile Borduas : Ce problème de Roger Callois n'en est pas un pour moi au plan de l'enseignement. Chaque artiste par le passé – et chaque personne qui a parlé d'art – a parlé d'art à un point de vue qui est strictement individuel, nécessairement. J'en ai un, probablement tout aussi individuel, qui est celui-ci : l'art pour moi peut prendre, peut épouser les formes de tout être humain, quel qu'il soit, et non seulement les formes mais aussi les pensées de tout être humain. Le problème se pose pour moi de favoriser l'épanouissement des qualités natives de ceux qui viennent à moi ; non pas en leur apportant des connaissances extérieures, ou en leur apportant des solutions des artistes du passé, mais en favorisant leur propre vie.

R.R. : Mais de quelle façon pouvez-vous arriver vraiment à faire d'une matière plastique (parce que la peinture, quand on la regarde, est bien une matière) presque une règle de vie ? Évidemment, l'art est toujours difficile, mais il me semble extrêmement difficile d'en arriver, surtout avec des tout jeunes, à leur faire exprimer au moyen de couleurs et de formes un être intérieur ; non seulement à l'exprimer mais à le faire s'épanouir ?

P.-É.B. : Naturellement, il est impossible de faire ça directement. C'est une impossibilité. Il n'y a pas de règle, bien sûr. Il s'agit tout simplement d'essayer de définir quelles sont les conditions qui permettent l'épanouissement des êtres. Ce sont des conditions, ce ne sont pas des recettes ; ce sont des conditions d'être, ce sont des conditions de rapports entre hommes, ou entre élèves et maître. Ces conditions m'apparaissent comme quelque chose d'extrêmement précieux, d'extrêmement délicat et d'infiniment variable, et ça ne se présente jamais pour deux êtres de la même façon.

R.R. : Mais quelles seraient, tout de même, ces conditions ?

P.-É.B. : Ces conditions sont des conditions d'ordre moral, uniquement ; une condition d'attention par exemple ; c'est la principale des conditions. Un maître qui ne peut pas être assez attentif au travail qu'on lui soumet pour s'oublier lui-même et pour contempler les beautés qu'il peut y avoir là, ne serait pas dans les conditions requises.

R.R. : Mais enfin, sur le plan proprement plastique, comment arriver à faire traduire... ?

P.-É.B. : Il ne s'agit pas de faire traduire. Jamais. Ça se fait pas ! Il s'agit simplement de permettre, c'est le plus que l'on puisse dire n'est-ce-pas, c'est de permettre ça. Ce n'est pas une chose rare que cette puissance dont vous parlez : tous les êtres humains en sont doués. Tous les être humains sont doués d'une connaissance sensible qui est très grande. La preuve en est que si on donne à un enfant de cinq ans des pinceaux, des gouaches et une feuille de papier, puis qu'on lui suggère un sujet, tout de suite il va spontanément faire une image qui ré-

vèle une très grande connaissance visuelle du monde extérieur, de la couleur, de la forme, du rythme, du mouvement, enfin de toutes les qualités propres à une œuvre plastique. Naturellement, il n'en prend pas conscience, d'aucune façon. Mais ces qualités sont très positives et très réelles. Il ne s'agit pas de les créer ; ce sont des choses qui existent, qui existent chez tout être.

R.R. : Mais cet enfant qui a fait cette chose merveilleuse, il l'a faite sans effort. Est-ce que vous croyez vraiment... ?

P.-É.B. : Ah, je ne crois pas qu'il l'ait faite sans effort ! C'est ce que l'on croit peut-être, mais il n'a pu la faire que dans l'attention totale de ce qu'il faisait. Et c'est ça l'effort de l'artiste. C'est de s'oublier dans l'œuvre qu'il fait et de s'oublier complètement ; et s'oublier tellement que de changer le point de départ. Je me rappelle un cas particulier : j'avais [dans un cours] une petite fille de sept ou huit ans qui a commencé par vouloir dessiner un cheval – le désir en était exprimé verbalement. Elle prend son pinceau... évidemment, ça n'avait pas beaucoup l'air d'un cheval. Elle dit : « Ça va devenir un éléphant », et puis ça finit par être un éléphant. C'est là une attention qui, je crois, est très aiguë. L'effort est dans le sens de voir et de suivre ce qui se fait ; non pas dans le sens d'imposer quelque chose, mais dans le sens d'écouter, de voir, de comprendre, de suivre et d'être toujours parfaitement d'accord avec ce que l'on crée.

R.R. : Ceci n'est sûrement pas en accord avec les préceptes officiels de l'enseignement de la peinture ?

P.-É.B. : Ah non, justement. Nous sommes à l'opposé, n'est-ce-pas ? Je vois deux façons de guider quelqu'un dans l'art. Il y a la façon courante, habituelle, académique, officielle plus exactement, qui tend à détruire..., ou mieux, à faire acquérir des qualités d'habileté à l'élève : sa main qui est maladroite, on tente de la raffermir par des exercices spéciaux ; son œil également, qui voit une gamme plus ou moins étendue de tons. Au même moment qu'on développe ses habiletés manuelles, on développe son habileté visuelle. On tente comme ceci de renforcer de plus en plus la qualité strictement matérielle de son dessin, en ne tenant absolument pas compte de l'être lui-même, de sa façon de réagir (c'est ce que j'entends par l'être). L'enseignement officiel peut alors se donner indifféremment à n'importe qui. Il ne s'agit pas pour le professeur de savoir à qui il a affaire, de savoir qu'il a dans les mains un être unique comme le sont tous les êtres. Il voit ses élèves en groupe, par classes ; il impose à tous des exercices et, à tous, les moyens de réussir dans ce qu'ils lui demandent. Tandis que moi, je ne demande jamais rien à mes élèves ; jamais je ne leur demande rien. Jamais je ne leur

dicte comment faire telle ou telle chose[9]. Je peux leur suggérer tel ou tel exercice par exemple, tel ou tel thème ; mais l'élève devra le faire comme il pourra, le mieux qu'il pourra – pas plus –, et sans aucune sorte d'aide de ma part. Une fois que l'œuvre est faite, l'élève me l'apporte. Or un élève est par définition quelqu'un qui n'est pas sûr de lui-même, quelqu'un qui se cherche ; dans l'état actuel du monde, les jeunes gens sont très inquiets d'eux-mêmes et tendent à se raffermir sur la base de qualités qui sont très lointaines par rapport à leurs possibilités. Par exemple, ils cherchent une qualité expressive, ils tendent à une qualité de reproduction sans pouvoir y arriver. Mais dans le décalage entre les possibilités et la vraie puissance de réalisation (décalage qui se révèle par ce que l'élève considère comme des déficiences, comme des défauts, ce qui lui fait détester son dessin), ce sont ses propres déficiences, ses propres défauts qui me révèlent sa nature, sa façon de réagir. Il s'agit pour moi d'en prendre conscience et d'en faire prendre conscience à l'élève. Il s'agit donc de découvrir les qualités cachées de son œuvre, les qualités les plus précieuses, les plus rares, les plus uniques, les plus particulières et de négliger complètement l'autre côté, que l'élève lui désirait, et qui est abstrait, extérieur à lui-même.

R.R. : Mais une fois découvertes ces qualités, comment les exploiter, comment les faire se multiplier et se réaliser sur un plan pictural, sur un plan plastique et presque matériel ?

P.-É.B. : La matière plastique doit toujours être au service d'une intensité de vie, et d'une intensité toujours de plus en plus grande. La seule façon de permettre l'épanouissement des qualités matérielles d'une œuvre est donc de favoriser l'épanouissement des qualités natives de l'être, quelles qu'elles soient, dans n'importe quelle direction ; et ces qualités matérielles sont toujours au diapason de sa puissance d'être.

R.R. : Je comprends votre point de vue. Mais tout à l'heure nous parlions d'effort ; sur quoi exactement doit porter cet effort ? Comment l'élève va-t-il arriver à comprendre la façon dont l'effort moral doit s'intégrer dans une peinture, dans une œuvre plastique ?

P.-É.B. : Je ne crois pas que l'élève ait à envisager les choses sous cet angle. Dessiner, peindre, c'est être par définition à la recherche d'un idéal. Cet idéal peut se présenter de bien des façons. D'une façon tout à fait académique, on peut mettre l'idéal dans l'acquisition d'une chose extérieure à soi. En premier lieu, il faut prendre conscience que cet idéal conduit uniquement à l'esclavage, ne conduit pas du tout à la maîtrise... Je ne sais pas si vous me saisissez bien, mais pour moi ça se présente comme suit : premièrement, comprendre que ces qualités ma-

9. Il y a contresens dans la transcription parue dans *Liberté* qui donne : « Je leur dis comment... » (p. 7).

térielles doivent être des conséquences, non pas des fins en soi[10] ; c'est peut-être plus clair comme ça. Une fois que cet idéal tout à fait artificiel a disparu, il en naît[11] nécessairement un autre.

R.R. : Je m'excuse de vous interrompre, monsieur Borduas, malheureusement nous sommes forcés d'arrêter ici cet entretien ; nous le reprendrons plus tard. Merci.

2. Entrevue radiodiffusée à Radio-Canada
LE 21 DÉCEMBRE 1950
INVITÉ : PAUL-ÉMILE BORDUAS
ANIMATEUR : ROGER ROLLAND

Roger Rolland : Monsieur Borduas, vous nous avez parlé l'autre soir de l'enseignement de la peinture. J'avais pensé vous poser quelques questions ce soir sur la façon dont nous devons regarder un tableau. Il est reconnu maintenant que devant un tableau nous devons mettre de côté notre mémoire et n'être que sensibilité. C'est la partie sensible de l'être qui doit regarder un tableau ; mais il semble que, malgré ces conseils, le public en général soit encore hostile ou du moins incapable d'« entrer dans un tableau », tableau que nous pourrions dire moderne. Est-ce que vous auriez à ce sujet quelques précisions à nous apporter ?

Paul-Émile Borduas : Des précisions, je ne sais pas... Mais vous avez dit par exemple – et je l'ai constaté aussi – que les gens s'appliquent à regarder les tableaux sans penser. Je crois pas qu'il y ait une solution à cette façon d'être. Regarder un tableau demande la vie complète de l'individu qui regarde, demande une attention complète ; et il est impossible d'éliminer des préoccupations de l'ordre de la pensée pour ne voir qu'avec ses yeux, qu'avec sa sensibilité. Il faut que ça fasse un tout. Il n'y a donc pas une manière idéale de regarder un tableau, je ne crois pas. Il y a autant de manière idéales de regarder un tableau qu'il y a d'êtres qui le regardent ; ça, c'est bien sûr. C'est malcommode, parce qu'on est toujours un peu à la recherche d'une recette, et il ne peut pas y avoir de recette... Tout au plus un conseil peut-être : c'est de ne pas regarder un tableau avec des idées arrêtées, les idées que l'on croit éternelles, en soi-même, immuables et infinies. C'est là, je pense, une mauvaise façon de regarder un tableau.

R.R. : Mais enfin, est-ce qu'il y a quelque chose à chercher dans un tableau ?

P.-É.B. : Oui. Tout est à chercher dans un tableau, tout. Et justement parce que tout est à chercher, vous ne pourrez pas le regarder

---

10. Formule tirée de *Projections libérantes*, p. 447.

11. *Liberté* (p. 8) transcrit : « en est ».

avec l'idée que vous avez déjà trouvé. Si vous regardez un tableau par exemple, non figuratif, et que vous voulez absolument y trouver une idée figurative, vous ne pourrez pas voir le tableau. Pourquoi ? Parce que votre attention sera dirigée vers un objet qui n'existe pas, vers une qualité qui n'existe pas, et cela vous interdira de prendre un contact précis avec l'objet qui est devant vous. Il faut regarder un tableau et obéir ensuite aux pensées qu'il fait naître en vous ; et ce sont ces pensées-là que vous devez contrôler par la suite.

R.R. : Mais justement, il y a plusieurs personnes qui disent qu'une bonne part des tableaux ne provoquent aucune pensée, aucun sentiment. Est-ce que cela dépendrait du tableau ou de leur état à eux ?

P.-É.B. : C'est bien extraordinaire qu'un tableau, qui est un ensemble de volumes, de couleurs et de lumière, ne puisse pas déclencher de sentiments !

R.R. : Enfin, des sentiments hostiles...

P.-É.B. : Ah oui, tous les sentiments seront hostiles justement, si vous cherchez une chose qui n'y est pas. Par exemple, il m'est arrivé des quantités de fois que des gens parfaitement sympathiques me disent : « Monsieur Borduas, j'aime beaucoup vos choses, j'aime beaucoup la couleur, seulement je ne comprends pas ! » Je suis obligé de leur répondre très honnêtement : « Je ne comprends pas plus que vous. Ce que vous cherchez dans le tableau, je le cherche moi aussi. Vous cherchez le sujet de ce tableau-là, je l'ignore autant que vous ». Alors ceci semble toujours une révélation pour eux. Ils ne pouvaient pas s'imaginer en regardant le tableau que cela pouvait être un désir de formes et un désir de couleurs et un désir de lumière et un désir d'harmonie et que ces désirs-là puissent être des objets précis. Pour eux, ça n'a pas de sens précis. Pourquoi ? Simplement parce qu'ils sont entraînés à voir d'autres qualités qui sont secondaires, des qualités d'emprunt, comme de sujet, d'état, de science, de tout ce que vous voudrez, mais qui est en dehors, exprimé par ces qualités plastiques, mais en dehors de la plastique même.

R.R. : Ainsi ces mêmes personnes devant un tableau de la Renaissance par exemple et qui se diraient très heureuses, très à l'aise, n'y comprendraient rien ?

P.-É.B. : Elles comprendront les similitudes, les choses d'emprunt qui sont là, mais la réalité même du tableau, elles ne la verront pas si elles regardent uniquement dans ce sens-là. Parce que la réalité du tableau est de l'art plastique, de toute nécessité. Ce sont ses qualités plastiques qui doivent exprimer des sentiments, non pas des sentiments vagues et généraux, mais des sentiments très précis. Alors ces sentiments très précis existent dans tout tableau, de tout temps ; ils sont quelquefois bien cachés sous un amoncellement de qualités tout à fait

extérieures. Alors on dit : « Quelle jolie robe, quel joli pli, quelle chaise épatante, quelle jolie expression du visage » et ainsi de suite. Ce sont des qualités tout à fait extérieures aux qualités propres de la plastique. Elles sont bien exprimées par elle, mais restent tout à fait extérieures. C'est assez clair ?

R.R. : Euhmm... ça va assez bien. Seulement, vous parlez de plastique, d'objet... Je crains toujours que l'homme soit diminué, qu'il disparaisse un peu lorsqu'on ne peut pas le reconnaître dans un tableau. Est-ce que vous ne croyez pas qu'en chassant l'objet, on a parfois aussi chassé la présence humaine ? C'est une objection un peu imprécise, mais vous devinez peut-être ce que je veux dire ?

P.-É.B. : Oui. Je comprends très bien. Vous voulez dire : « une partie de l'humain », parce qu'on reconnaît très bien l'humain dans les qualités géométriques par exemple. Dans le triangle, dans le cercle, dans le carré, il y a des qualités strictement humaines, très cérébrales, mais qui sont bien des qualités humaines. Évidemment, un tableau qui irait jusqu'à cette abstraction-là, jusqu'à cette pureté d'abstraction aurait une puissance émotive sûre, mais qui serait très limitée à une forme d'être assez rare et très aiguë. C'est un art qui ne m'a jamais ému beaucoup et j'aurais mieux aimé faire des sciences que de faire cet art-là, bien sûr. Pour ces qualités de plastique dont je vous parlais, il n'y a pas de recettes, pas plus que pour la façon de regarder. C'est une communion avec le monde, le monde qui nous est révélé par la vue, qui est le monde du peintre[12]. Ces qualités plastiques, c'est la qualité même de la lumière qui éclaire les objets qui sont là. Maintenant, ces objets doivent avoir au moins l'équivalence en réalité visuelle de n'importe quel objet qui est autour du tableau. Ce ne sont donc pas du tout des qualités abstraites que ces qualités plastiques, ce sont des qualités qui nous viennent essentiellement des sens et qui montent à la conscience.

R.R. : Je pense par exemple à certains peintres qui faisaient « chanter la pâte ». Je vous avouerai que j'aimais beaucoup cette expression, que je la trouvais charmante et que je me doutais que c'était bien là l'essence de la peinture. Mais je n'ai jamais réussi vraiment à voir « chanter la pâte ». Est-ce que même dans cette matière presque inanimée, dure et qui est tellement loin de l'âme immatérielle de l'homme, il y a possibilité de faire éclater un monde ?

P.-É.B. : Oui, parce que le monde, nous le considérons comme un tout, n'est-ce-pas, et faire chanter la pâte, c'est faire chanter trois ou quatre tons parfaitement harmonisés. La pâte, c'est une matière ; une

---

12. *Liberté* donne une transcription un peu confuse de cette phrase : « Mais dans ces qualités plastiques dont je vous parlais, ce ne sont pas là des recettes, pas plus que dans la façon de le regarder, mais c'est une communion [...] ».

matière n'est visible que parce qu'elle est éclairée et, si elle est éclairée, elle va déterminer des ombres, des lumières et des demi-teintes. Faire chanter cette pâte-là, c'est accorder d'une façon parfaite ses ombres, ses demi-teintes et ses lumières, c'est créer l'harmonie même dans le plus petit fragment du tableau. C'est ce qu'on appelle faire « chanter la pâte ». Comment peut-on arriver maintenant à goûter ce chant ? Nous entrons dans la spécialisation la plus poussée ; il n'y a qu'une éducation visuelle, une libération de l'esprit de tous les préjugés, de toutes les recettes apprises, qui permettent d'arriver à goûter ce chant-là. Je soupçonne bien que ça doit être un peu le même problème en musique. Quelqu'un qui ne se sent pas très familier avec les sons ne pourra pas goûter beaucoup trois ou quatre notes seulement, il aura besoin de toute une symphonie pour déclencher son admiration ; tandis que le musicien, avec très peu de matière, peut avoir une contemplation très dense[13], parce que son être est entraîné à peu de quantité. Pour les spectateurs, c'est la même chose ; on va vers une épuration de nos contacts avec tout objet, mais on y va lentement. C'est toujours l'histoire de toute une vie, c'est toujours infini comme orientation et comme espoir aussi, mais on peut pas tout désirer du coup, ce n'est pas possible.

R.R. : J'ai toujours été étonné par ces peintres qui tout à coup mettent le doigt sur le coin d'une toile et disent : « ça, c'est bon » ou « ça, c'est mauvais ». Cela demande une spécialisation dont on voudrait toujours avoir le secret mais qui est peut-être réservé aux seuls spécialistes.

P.-É.B. : Oui, enfin, le « secret », c'est une image, parce qu'il n'y a rien de vraiment secret ou de caché dans cela. Tous ceux qui jouent avec ces matières-là n'ont pas de plus grand désir que de les répandre à l'infini. Seulement, évidemment, cela dénote une certaine étape sur un certain chemin, une chose que l'on ne peut pas demander à tout le monde. On ne peut pas demander à tout le monde d'être à différentes étapes sur ce chemin, mais ce qu'on peut demander à tout homme par exemple, à tout être quel que soit son degré d'évolution[14], c'est de regarder très honnêtement un objet neuf qu'il a devant les yeux – et j'entends très honnêtement – de le regarder avec tout son être et puis de penser librement, en accord avec cet être-là.

R.R. : Je vous remercie, M. Borduas. Comme vous le dites, il n'y a pas de recette, mais vous avez donné quand même des précisions qui me semblent extrêmement précieuses et, au nom de vos auditeurs, je désire exprimer notre gratitude. Merci bien.

13. *Liberté* transcrit : « tendre », qui est fautif.

14. *Liberté* transcrit : « d'éducation », qui est fautif.

2. *Carrefour*

1. Entrevue radiodiffusée à Radio-Canada, le 13 octobre 1954[15]

Quinze minutes sur la scène et parfois aussi, dans les coulisses de l'actualité.

Judith Jasmin : Montréal. Nous nous excusons de parler si souvent de notre métropole mais, malgré ses défauts, ses tares et sa moralité fléchissante, Montréal reste le plus grand carrefour de notre pays. Montréal se donne actuellement le luxe d'une dizaine d'expositions de peinture.

Vous pensez que j'exagère ? En voici quelques-unes rapidement énumérées : au Gesù, des huiles naïves de Normand Hudon ; à l'Échouerie, « Un monde pessimiste » de Holbein ; à l'Art Français, des paysages ensoleillés de Provence par Gustave Vidal, peintre d'Avignon ; au Musée des beaux-arts, le sculpteur Anne Kahane et le peintre Léon Bellefleur ; à la Dominion Gallery, une rétrospective de l'art français de 1870 à 1954 avec ses plus grands noms, de Renoir à Dufy ; enfin, à la galerie Agnès Lefort, Paul-Émile Borduas[16], celui qui jadis rédigea le manifeste intitulé *Refus global* contre la peinture académique et qui entraîna à sa suite un grand nombre de jeunes artistes.

Vous voyez qu'il y en a pour tous les goûts : des plus conservateurs au plus... Au fait comment appelle-t-on cette peinture abstraite, qui fait fi du sujet pour ne s'attacher qu'aux couleurs ? Agnès Lefort, qui expose Borduas, a la réputation d'encourager surtout la peinture abstraite ; elle peut donc répondre à notre question.

Agnès Lefort : Je considère que le peintre d'avant-garde est le seul qui s'occupe de créer et je rejette l'académiste qui n'est qu'un homme de métier, métier qui n'est quelquefois que la répétition de ce qui a été fait, métier quelquefois excellent. Très souvent, c'est le peintre non figuratif qui représente l'avant-garde, mais pas toujours...

J.J. : Très souvent. Mais c'est de la peinture figurative que je montre ?

---

15. « Judith Jasmin interroge Agnès Lefort et Paul-Émile Borduas », *Carrefour*, 13 octobre 1954, entrevue radiophonique (datée, par erreur, de 1955 dans *Liberté*, nº 19-20, janvier-février 1962, p. 12), 14 min. L'émission « Carrefour » est radiodiffusée jusqu'au 7 novembre 1955, date à compter de laquelle elle passe à la programmation télévisée.

16. Exposition intitulée « En route », du 12 au 26 octobre 1954 ; dix-sept huiles et six encres.

A.L. : Je veux emprunter [un mot] à Léonard de Vinci qui disait à ses élèves : « Le peintre qui marche dans les pas de ses prédécesseurs est un peintre mort-né, un artiste mort-né ».

J.J. : Et chez vous, pas de mort-nés ?

A.L. : Pas de mort-nés ! Je ne veux que de l'art vivant chez moi, pour la galerie de l'art vivant. Je devrais la nommer ainsi.

J.J. : L'art vivant, le voici exprimé par le pinceau et la spatule de Borduas ; sur ses toiles intitulées *Solidification, Frais Jardin, les Arènes de Lutèce* ou *les Signes s'envolent.* La peinture s'étale en plaques épaisses, en taches jetées comme au hasard, disposées par une main distraite ; des éclaboussures rouges ou bleues sur un fond crémeux. Paul-Émile Borduas, après bien des tempêtes, s'est retiré à New York, comme dans un havre de paix. Il apparaît aujourd'hui à Montréal, serein, détendu, heureux de nous parler d'abord de philosophie ; car la peinture abstraite s'étaye sur une éthique toujours très abstraite, elle aussi[17].

Paul-Émile Borduas : Il y a six mois, pour moi, la société telle qu'elle est – dans laquelle je suis né – était vouée au désastre. C'était impossible de la poursuivre plus longtemps. La fabrication mécanique était viciée, parce qu'elle obligeait l'homme à faire des actes mécaniques. On trouve odieux n'est-ce-pas que les ouvriers soient obligés de faire des actes mécaniques, indéfiniment, à la chaîne, pour fabriquer ces choses-là. Mais maintenant, on peut envisager très rapidement la possibilité de l'auto-fabrication intégrale : c'est-à-dire qu'une automobile se fera mécaniquement du commencement à la fin, sans l'intervention de ces mains humaines qui sont devenues des mains mécaniques, et ça s'est fait, c'est expérimenté, c'est...

J.J. : Alors en somme l'homme peut échapper à cette mécanisation ?

P.-É.B. : Oui, il sera complètement libéré, il n'aura que la joie et l'usage de cette mécanisation et ça m'apparaît tout à fait unique dans toute l'histoire du monde.

J.J. : Alors vous voyez donc un peu le monde libéré. Mais est-ce que vous imaginez aussi l'évasion ? Vous avez dit deux fois...

---

17. Dans la transcription de *Liberté*, p. 14, les quatre répliques qui suivent (d'« Il y a six mois » à « monde physique ») ont été découpées et reportées vers la fin, après « Les ponts sont coupés ». Une seule des trois questions de Judith Jasmin ici intercalées avait été retenue. Il faut dire que la bande magnétique de Radio-Canada a été charcutée et qu'une transcription fidèle n'a été rendue possible que par un enregistrement de l'émission originale effectué à l'Université de Montréal et conservé à la médiathèque de la Bibliothèque des sciences humaines et sociales (BSHS) sous la cote RAU-735.

P.-É.B. : Bon. Voilà ! Voilà ! Ça, c'est pour le côté mécanique. Mais il y a aussi un fait neuf, je pense, dans toute l'histoire du monde : c'est la psychanalyse[18]. La psychanalyse, pour moi, c'est de voir de plus en plus objectivement des fonctions qui ont toujours été cachées sur des idéaux très lointains.

J.J. : Et c'est cet homme nouveau, libéré par la psychanalyse, qui, maintenant, fait la peinture que vous faites ?

P.-É.B. : Ah non ! Voilà ! Non. Pas encore. Ça, c'est un obnubilé...[19] Seulement, la peinture maintenant devrait être appelée à nous rendre familiers les aspects encore troublants du psychisme comme, pendant vingt siècles n'est-ce-pas, elle s'est appliquée à nous rendre familiers les aspects troublants du monde physique[20].

Les artistes des premiers siècles n'ont peint que des animaux, des bisons... enfin tous les animaux de la forêt. Ils leur apparaissaient des objets dangereux, des objets mystérieux, des objets troublants. Alors, ce que j'entends par « nous rendre familiers des objets troublants », c'est que ces animaux-là étaient pour eux des objets troublants. Comment le définir d'une façon plus précise ? il y a toute une série de com-

---

18. Distinction habituelle chez Borduas, depuis *Refus global*, entre automatisme mécanique et automatisme psychique ; il avait l'habitude d'ajouter un troisième terme, l'automatisme surrationnel.

Borduas utilise ici des formules qu'on retrouve dans sa réponse à un questionnaire du *Museum of Modern Art* de New York qui venait de recevoir une toile dont il sera question vers la fin de l'entrevue. La copie de cette réponse, conservée par Borduas, non datée, a vraisemblablement été rédigée juste avant l'entrevue, d'où la récurrence des formules. Comme nous n'éditons pas les réponses aux formulaires ni les *curriculum vitæ*, il vaut la peine de citer ici la réponse à la question 13, la seule qui soit un peu élaborée : « Mon attitude serait sans doute aujourd'hui plus sereine envers la société ; et, plus humble encore envers le destin de l'homme. // Je vois maintenant, pour la société, une possibilité de poursuivre le développement des techniques de la physique jusqu'à l'autofabrication intégrale des objets utilitaires. Et, la possibilité d'une libération toujours de plus en plus grande des puissances émotives par une connaissance de plus en plus réaliste du psychique. Un nouvel aspect humain semble naître de ces deux caractéristiques contemporaines : la mécanisation et la psychanalyse. Jusqu'où croîtra ce nouvel aspect ?... Dans cette perspective l'art devrait graduellement nous rendre familiers les phénomènes psychiques encore troublants comme il a su, dans le passé, nous rendre graduellement familiers les phénomènes troublants de l'univers extérieur » (*T.* 229).

19. Nous n'avons retenu dans la transcription qu'une partie significative des hésitations de Borduas quand les questions le prennent de court. Ici, le « ça » et l'« obnubilé » (presque inaudible) sont particulièrement significatifs.

20. Les cinq « répliques » qui suivent (de « Les artistes » à « je ne vois pas la fin. ») avaient été découpées et placées en conclusion de l'émission. Nous les avons replacées de façon à conserver l'entrevue comme elle s'est déroulée. Elles ont été maintenues en conclusion dans la transcription de *Liberté* (p. 14-15).

portements humains qui nous échappent encore et qu'on étudie par l'analyse, qu'on étudie rationnellement par l'analyse et qui sont reproduits spontanément dans cette peinture contemporaine et qui se répètent, qui devront se répéter naturellement très longtemps pour nous les rendre familiers.

J.J. : C'est le monde intérieur que vous explorez ?

P.-É.B. : Exactement. Ce monde (et tous les aspects de ce monde intérieur) devra se répéter dans la peinture – dans la peinture qui m'intéresse – aussi longtemps que les aspects du monde extérieur se sont répétés dans les formes d'art qui intéressent tout le monde.

J.J. : Alors en somme, vous n'entrevoyez pas votre mouvement comme quelque chose de fini, de clos ?

P.-É.B. : Non ça m'apparaît véritablement comme le commencement d'un monde dont je ne vois pas la fin[21].

J.J. : Eh bien, écoutez. Après cet exposé de votre nouvelle philosophie, pour en venir si vous voulez à des choses beaucoup plus... matérielles. D'abord : vous êtes parti à New York, il y a, je crois, deux ans ?

P.-É.B. : Ça fait, oui, un an et demi.

J.J. : Est-ce que vous avez beaucoup travaillé à New York ?

P.-É.B. : D'abord, je ne suis pas parti pour New York tout de suite ; je suis parti au printemps, au mois d'avril. J'ai une vieille habitude de la campagne ; il me paraissait absolument absurde d'aller m'installer à New York pour l'été qui s'en venait. Alors je suis allé à Provincetown[22], c'est un endroit charmant.

J.J. : Provincetown, New York. Vous nous semblez presque américanisé. Est-ce que c'est votre cas ? Est-ce que c'est vrai ? Est-ce qu'on peut dire que nous avons perdu un peintre, qu'il est devenu maintenant un citoyen américain ?

P.-É.B. : Non. Je crois pas qu'on puisse jamais perdre ses racines. Pour moi un être est authentique s'il est bien à un endroit, et s'il est bien enraciné à cette place, n'est-ce pas, et s'il a poussé. Mais pour pousser, il faut avoir quand même l'esprit en dehors de la terre où on est né. Si on est enraciné par-dessus la tête, on étouffe. Mais je reste très profondément Canadien, je pense.

J.J. : Mais est-ce que l'Amérique pour un artiste est un pays idéal ? Est-ce qu'on y crée, est-ce qu'on y crée à l'aise ?

---

21. Fin du texte dans le découpage de la version publiée dans *Liberté*. Les trois répliques qui suivent sont omises.

22. Le départ pour Provincetown eut lieu le 1er avril 1953.

P.-É.B. : Écoutez, l'Amérique... j'ignore ce que c'est que l'Amérique. Je connais New York et New York pour moi est un point dans l'espace, sur la planète, et tout à fait ouvert au reste de l'univers. New York n'est pas l'Amérique ; c'est uniquement un point géographique qui est sans frontière, qui est ouvert sur le monde. Je crois que Paris est aussi un autre point géographique, qui est ouvert sur le monde. Montréal, c'est un point canadien. Il y a des frontières alentour de Montréal. La vie y est ici en famille, plus chaude, plus touchante qu'elle ne l'est à New York, sans doute, mais elle reste en famille et ça ne sort pas, ça ne sort pas de l'autre côté. Alors, à New York nous avons cette communion, qui est une communion assez abstraite, mais avec l'univers, et qui a été pour moi un stimulant considérable.

J.J. : Vous êtes parti du Canada à un moment où on discutait beaucoup la peinture que vous et vos disciples, vos compagnons aviez faite. Est-ce que vous avez trouvé à New York un public mieux préparé à comprendre vos tableaux ?

P.-É.B. : Certainement ; c'est-à-dire qu'à New York il y avait un public universel. Ici, c'était un public d'amitié n'est-ce-pas...

J.J. : Est-ce à dire que dans le monde actuellement on accepte cette peinture non figurative qu'on n'accepte pas beaucoup encore à Montréal ?

P.-É.B. : Mais oui ! Mais bien sûr ! Elle est généralement acceptée partout. En France, en...

J.J. : À Montréal, on est en arrière, autrement dit ?

P.-É.B. : Attendez ![23] Non. Parce que vous faites des généralités. Vous parlez du grand public de Montréal n'est-ce-pas ?

J.J. : Oui.

P.-É.B. : Le grand public de Montréal, naturellement, est en arrière sur les formes d'art vivant. Mais le grand public de New York est aussi en arrière sur les formes d'art vivant. Et même le grand public de Paris est en arrière sur les formes vivantes. C'est pas ça. Les formes vivantes ont, à New York, un public universel, mais qui est fait d'éléments exceptionnels des États-Unis et d'éléments exceptionnels français et anglais et japonais et d'autres pays. Mais l'ensemble de tous ces petits éléments-là fait un public. Ici à Montréal, il y a aussi un public pour les peintres, les peintres qui m'intéressent.

J.J. : Comment les qualifiez-vous entre vous ?

---

23. L'enregistrement révèle ici une hésitation particulière.

P.-É.B. : Eh bien[24], surrationnels, automatistes, bref tout ce que vous voudrez. Une définition plus universelle serait : expressionnisme abstrait ; ça c'est généralement accepté.

J.J. : Nous avons été très impressionnés à Montréal. Vous allez avoir, j'en suis sûre, de nombreux nouveaux amis...

P.-É.B. : Ah...

J.J. : Nous avons appris que l'un de vos tableaux a été acheté par le Musée d'art moderne à New York[25]. C'est tout de même impressionnant.

P.-É.B. : [*rire*]

J.J. : C'est bien exact ?

P.-É.B. : Oui !

J.J. : Est-ce que vous vendez vos tableaux à New York ? Est-ce que ça se vend de la peinture surrationnelle ?

P.-É.B. : Oui, mais à New York j'étais inconnu au mois de janvier. Personne ne me connaissait, ne connaissait ma peinture. Du mois de janvier à maintenant, ce n'est pas tellement long pour naître dans un nouvel endroit. Mais par le fait même que je sois à New York depuis janvier, il y a eu, je sais pas, trente-huit tableaux de vendus depuis la fin d'avril.

J.J. : Écoutez, je ne connais rien au commerce de la peinture mais j'ai l'impression que c'est très beau !

P.-É.B. : Ça apparaît comme un record. Je suis un peu inquiet pour l'an prochain...

J.J. : Trente-six tableaux, quand même, c'est la production de plusieurs années pour un peintre ?

P.-É.B. : Trois ans, oui.

---

24. Autre hésitation, d'autant plus significative qu'elle précède la prononciation du mot « surrationnel ». L'exposition « La matière chante », sous l'influence de Borduas, tendait à remplacer ce terme au profit d'« expressionnisme abstrait ». Transcrite telle quelle, la réponse de Borduas se lirait : « Ah ben..., sur... surrationnels, automatistes, bref tout ce que vous voudrez. Ça c'est... ça m'apparaît assez ici euh... euh... l'expressionnisme abstrait n'est-ce pas... ça c'est... ça c'est généralement accepté ». Les vingt répliques qui suivent (de « *J.J.* : Nous avons été » à « quand j'étais ici ») ont été omises dans *Liberté* (p. 13).

25. Il s'agit de *Lampadaire du matin* (*Morning Candelabra*), toile donnée par la *Passedoit Gallery* au *Museum of Modern Art* de New York à l'occasion de l'exposition « *Paintings from the Museum Collection* » pour le vingt-cinquième anniversaire du musée (voir la lettre de William A.M. Burden, 29 octobre 1954 ; *T.* 229). Le musée se procurera plus tard une aquarelle intitulée *la Guignolée* (voir la lettre de Dorothy C. Miller, le 22 octobre 1956 ; *T.* 229).

J.J. : Trois ans que vous avez vendus en six mois déjà.

P.-É.B. : [*rire*]

J.J. : Je comprends que vous trouviez que New York est une ville au point.

P.-É.B. : Pas uniquement New York ; par New York et non par le fait d'être là. Il y a des tableaux qui ont été vendus à Paris et ça n'a rien à voir avec New York.

J.J. : Des acheteurs de Paris ?

P.-É.B. : Oui ! Et puis il y a eu des acheteurs d'occasion qui sont venus à New York.

J.J. : C'est beaucoup plus simple d'aller à New York que de venir ici à Montréal acheter vos toiles ?

P.-É.B. : On était bien gentil quand j'étais ici.

J.J. : Oui ? Et vous avez retrouvé à Montréal vos... disciples ? Je m'excuse d'employer ce mot-là mais c'est un peu comme cela que nous les appelions.

P.-É.B. : Oui.

J.J. : Les Mousseau, etc., est-ce que vous les avez retrouvés ?

P.-É.B. : Oui, très vivants, très ardents, faisant des choses magnifiques, particulièrement Mousseau qui aura une exposition tout prochainement[26]. Ça m'apparaît ici en pleine fièvre, en pleine création et plein d'ardeur.

J.J. : Et le public ? Le public de Montréal a-t-il évolué ?

P.-É.B. : Le public ? Oui.

J.J. : Dans votre sens ?

P.-É.B. : Le public de Montréal évolue dans tous les sens : il évolue en nombre, il évolue en poids, en profondeur, en sympathie ; il est merveilleux.

J.J. : En somme, les discussions assez âpres que vous avez entreprises...

P.-É.B. : Attendez !

J.J. : ...avec votre public il y a quelques années sont impossibles maintenant ?

---

26. Mousseau expose 22 gouaches et encres au lycée Pierre-Corneille à Montréal en octobre 1954.

P.-É.B. : Peut-être. Mais ce public « âpre » subsiste. Je l'ignore maintenant, parce qu'il y a autre chose...

J.J. : Il y a un autre public qui a poussé ?

P.-É.B. : ...qui m'a permis d'oublier complètement ceux qui ne sont pas intéressés ; ils ne m'intéressent pas, pas plus que je ne peux les intéresser. Les ponts sont coupés.

J.J. : Borduas admet donc honnêtement qu'actuellement entre le grand public et l'artiste d'avant-garde, les ponts sont coupés. Mais il garde l'espoir de rejoindre ce grand public un jour.

2. Entrevue télédiffusée à Radio-Canada, le 2 mai 1957

Judith Jasmin : Nous sommes actuellement dans un atelier près de Montparnasse[27], chez un peintre canadien que vous reconnaissez sûrement et chez qui quelques-uns de ses amis se sont donnés rendez-vous. Il [y a] quelques années à Montréal, vous vous en souvenez peut-être, une véritable révolution ébranlait les murs bien sages des Beaux-arts. Un professeur de l'École du meuble brandissait le drapeau de l'indépendance vis-à-vis les canons de l'art plastique et s'engageait librement dans les [méandres] d'une voie de recherche ; il s'agit de Paul-Émile Borduas. Depuis, Paul-Émile Borduas a continué son travail à Montréal, à New York et maintenant à Paris.

Mais dites-moi, la dernière fois que nous avons vu une de vos expositions à Montréal, Paul-Émile Borduas, il y a trois ans environ[28], et maintenant dans votre atelier, nous voyons qu'il y a toute une évolution qui s'est produite entre votre travail d'alors et celui de maintenant. Qu'est-ce qui s'est passé exactement ?

---

27. Rue Rousselet, Paris, 75007. Une exposition venait d'avoir lieu à la *Martha Jackson Gallery* (New York), du 18 mars au 6 avril 1957 : «*Paul-Emile Borduas. Paintings 1953-1956*» ; quinze œuvres y étaient exposées, dont *Sea Gull* (1956) et *3+4+1* (1956), en noir et blanc. Une autre exposition eut lieu presque en même temps à la *Gallery of Contemporary Art* (Toronto), du 8 au 23 avril : «*Drawings and paintings by Borduas*».

28. Il s'agit de l'exposition « En route », qui eut lieu à la galerie Agnès Lefort, du 22 mai au 9 juin 1954 (voir l'entrevue du 13 octobre 1954 avec Judith Jasmin, p. 124). Entre cette dernière exposition et celles de 1957, Borduas avait exposé 20 aquarelles à la *Passedoit Gallery* de New York en 1955 et 28 à la galerie Agnès Lefort en 1956 ; sans compter les participations à des expositions collectives.

Paul-Émile Borduas : J'ai peut-être rejoint certains de mes désirs que j'avais déjà dans ce temps-là. Je crois vous avoir parlé de l'espace, de cette appréciation en espace...

J.J. : À ce moment-là, oui.

P.-É.B. : ...et ma peinture allait vers un sentiment qui n'était pas encore mûr, qui n'était pas encore exprimable, je suppose.

J.J. : Et pour atteindre l'espace dont vous parlez, vous semblez avoir abandonné complètement la couleur[29].

P.-É.B. : Oui. Cette perte de la couleur s'est faite très graduellement pour rejoindre une plus grande efficacité, une plus grande visibilité, une plus grande objectivité de contraste.

J.J. : Quand vous parlez d'espace, est-ce qu'il s'agit de perspective comme l'entendaient les peintres ?

P.-É.B. : Non, il n'y a plus de perspectives : ni aérienne ni linéaire, mais quand même, toujours, la troisième dimension, mais une troisième dimension qui est exprimée sans le secours de toute une série de plans. Dans les derniers tableaux, dans les tableaux plutôt de cette exposition (parce qu'il y a des tableaux récents à Montréal déjà), la couleur jouait justement ce rôle d'intermédiaire d'un plan à l'autre. Et comme les intermédiaires ont sauté, la couleur a sauté avec...

J.J. : Paris a toujours été considérée comme une des villes importantes de la peinture. Vous avez connu New York et maintenant vous connaissez bien Paris. Comment est-ce qu'on pourrait comparer ces deux villes, dans le domaine de la peinture évidemment ?

P.-É.B. : Je vois un mouvement très différent, parti des mêmes recherches de base, mais les résultats sont tout à fait différents. Depuis cinq ou six ans, à New York, un mouvement, un changement d'échelle s'est opéré. Les tableaux sont devenus de plus en plus grands, de plus en plus simples et comportant de moins en moins d'éléments. On a l'impression que la peinture de New York va vers des généralisations possibles ; tandis que l'impression que nous avons à Paris, c'est qu'au contraire, ça va vers un art de plus en plus intime, de plus en plus personnel, de plus en plus psychique.

J.J. : Est-ce que vous avez l'intention de rester à Paris indéfiniment ?

P.-É.B. : Je n'ai pas de projet précis ; mais j'escompte rester à Paris encore une couple d'années au moins et j'aimerais bien un jour aller au Japon aussi.

---

29. Allusion aux toiles de cette période où dominent le noir et le blanc que d'aucuns considèrent comme n'étant pas des couleurs. Voir André-G. Bourassa, « Le pouvoir du noir », *Revue des sciences humaines*, nº 173, janvier-mars 1979, p. 49.

IX
La Matière chante

Invitation aux artistes pour une exposition collective

Règlement de l'exposition :

1. L'Exposition aura pour titre « LA MATIÈRE CHANTE... » Elle aura lieu, du 20 au 30 avril, à la galerie Antoine.

2. L'exposition a pour but de mettre sur pied une manifestation collective homogène de travaux plastiques d'un caractère résolument COSMIQUE.

3. Seront reconnus cosmiques et éligibles tous les objets conçus et exécutés directement et simultanément sous le signe de l'ACCIDENT. (De l'accident qui donne la note exacte du chant de la matière. Travaux habituellement qualifiés, au Canada, d'« Automatiste » ou de « Surrationnel » et, un peu partout ailleurs, d'« Abstraction expressionniste[1] ». En dehors de ces étiquettes, un peu de flair est requis pour savoir si oui ou non c'est cosmique et éligible, si oui ou non ça chante le chaos ou l'harmonie universelle.)

4. De ces travaux ainsi réunis seront ensuite retenus, pour l'exposition, ceux dont l'unité plastique apparaîtra évidente. (Aucun compte ne sera tenu des significations secondes, ni de l'orientation, plus ou moins consciente, de ces significations).

5. La sélection des travaux (qui sera naturellement sans appel) et l'accrochage seront assurés par BORDUAS venu expressément de

---

1. On dit plutôt aujourd'hui : « expressionnisme abstrait ». La syntaxe du paragraphe est un peu bousculée (on attendrait l'accord « automatistes », « surrationnelles », « expressionnistes »), mais il est impossible d'établir si les libertés prises avec la grammaire sont voulues ou si elles sont dues à des retouches de dernière minute (Gauvreau, en ce cas, n'aurait osé corriger l'insertion par Borduas d'une formule plus ou moins bien amalgamée à son texte).

New York pour cela. Les artistes pourront assister à la sélection qui aura lieu le samedi 17 avril, de sept à dix heures du soir, à la galerie Antoine.

6. L'exposition est ouverte, en principe, aux artistes de toute race et de tout âge. Des travaux exécutés dans tous les genres de matériaux pourront être acceptés. Les artistes auront la liberté de soumettre autant d'objets qu'ils le désirent.

7. Les travaux devront être adressés comme suit : « la Matière chante », galerie Antoine, 939 square Victoria, Montréal ; et ils devront y parvenir le 17 avril avant six heures du soir au plus tard.

8. En inscrivant leurs travaux les artistes verseront une contribution de $5.00 qui aidera les organisateurs à rencontrer les frais inévitables d'une telle manifestation. Le montant sera remboursé aux artistes inscrits dont aucun objet n'aurait été choisi.

9. On obtiendra des informations en composant HA[rbour] 2623.

X
Propos rapportés

L'édition des « propos rapportés » de Borduas s'est imposée d'emblée. À cause de leur intérêt en soi et parce que, parus du vivant de l'auteur et implicitement assumés par lui, ils constituent très souvent un complément aux textes de la même période. Les cinq points de la conférence de presse du 22 septembre 1948, par exemple, sont en quelque sorte le premier jet d'une partie de *Projections libérantes*.

Borduas a fait quelques interventions publiques, sans texte, dont les journaux sont seuls à conserver la trace. Qu'il s'agisse d'une brève allocution à l'occasion d'un vernissage, d'une conférence en présence d'étudiants en psychologie (février 1948) ou d'une causerie au Cercle de la critique (octobre 1954), les quelques notes consignées par les chroniqueurs sont tout ce qui reste de ces exposés. Certaines longues interviews accordées à des critiques, comme Rodolphe de Repentigny, Dorothy Gees Seckler ou Jerry Clark, sont de toute première importance pour connaître le Borduas de la période new-yorkaise. Il en va de même pour l'interview accordée à Jean Gachon, qui correspond bien aux courts textes écrits par Borduas durant les cinq dernières années de sa vie, à Paris. Et que dire de l'entrevue, assermentée, avec l'agent d'immigration du Consulat des États-Unis à Montréal ?

Nous avons cru bon, pour des raisons obvies, de ne publier que les propos rapportés du vivant de l'auteur. À l'exception de deux comptes rendus des expositions de la galerie Laing en 1960 (l'une ayant été préparée du vivant du peintre) et de trois publications préparées à l'occasion du décès de Borduas, soit celles des périodiques *Aujourd'hui, art et architecture, la Revue socialiste* et *Vie des arts*. Il s'est publié beaucoup de propos intéressants par la suite, mais comment faire un choix et, dans certains cas, vérifier l'authenticité et l'intégralité de citations tardives sans céder à l'arbitraire ou tomber dans les redites ? Les propos rapportés du vivant de l'auteur et non reniés par lui ni par ses parents ou amis nous paraissent donc les seuls documents dont l'édition soit pertinente.

L'édition des propos paraît d'autant plus significative que le chef de file des Automatistes accordait une très grande importance à la spontanéité de certains débats, tout en regrettant leur caractère éphémère. Il s'est exprimé là-dessus dans *Projections libérantes* : « [...] un grand mouvement se reproduisait dans les formes imprévues de la conversation. Conversations qui n'ont jamais été notées » (p. 337).

Nous présentons ici les conversations qui ont été « notées » selon l'expression de Borduas ; nous avons même inclus quelques interventions relatées en style indirect. On comprendra toutefois que nous ayons émis certaines réserves sur la fidélité de l'une ou l'autre citation.

Propos tirés du compte rendu d'une exposition de peintures et de dessins d'un groupe d'élèves du collège Notre-Dame, sous la direction du frère Jérôme. On remarque le nom de Jean-Paul Mousseau parmi les exposants.

[« Une exposition de travaux d'enfants »][1]

« Le professeur doit redoubler de vigilance », nous dit M. Borduas. « Il donnera à l'adolescent l'appui qu'il lui faut en l'aidant à comprendre les maîtres et en lui faisant connaître leurs œuvres, ou, puisque nos musées sont pauvres, de bonnes reproductions.

Devant ces œuvres parfaitement achevées, qui procèdent de la réflexion autant que du don naturel, l'élève reprendra confiance. Il sera porté à les copier, avec joie puisqu'il les aime, avec exaltation puisqu'il redécouvre plus consciemment ce qui a fait son bonheur d'enfant. Il est évident qu'il ne sera pas tenté de copier servilement ces œuvres, pas plus qu'il ne copiait la nature. Il exprimera sa joie, sa confiance retrouvée, tout en restant fidèle au chant de l'œuvre. Ceux qui ont eu l'occasion de voir les dessins d'un groupe d'élèves de cet âge doivent admettre que l'expérience a merveilleusement réussi. »

Notes relatives à une entrevue (et reconstitution de cette entrevue) conservées dans les archives de Maurice Gagnon et datées du 1er mai 1942, soit pendant l'exposition « Peintures surréalistes » tenue au Théâtre de l'Ermitage, du 25 avril au 2 mai. On retrouve dans ces notes une première tentative de définition, par Borduas, des principaux termes employés dans son enseignement. Une version définitive de certaines de ces définitions paraîtra dans *Commentaires sur des mots courants*, en 1948. Entre les deux séries de définitions se situent les « Définitions à l'usage des inutilisables que nous sommes », qui sont le premier jet des *Commentaires*.

Pour la clarté de l'édition, nous avons mis les mots définis en italique et en retrait, d'une façon plus systématique que dans les notes de Maurice Gagnon. Ce dernier a résumé l'entrevue dans un texte qui commence par les mots : « Je n'ai aucune idée préconçue ». Nous avons conservé cet incipit comme titre pour l'ensemble des propos.

Adrien (dit Gaillard) Borduas a assisté à l'entrevue et a lui-même émis un commentaire. Il est difficile de dire dans quelle mesure les préoccupations de morale chrétienne (v.g. « péché » et « mauvaises pensées ») dont le texte est plus ou moins parsemé sont le fait de Gagnon, d'Adrien ou de Paul-Émile Borduas.

---

1. Pierre Daniel [pseudonyme de Robert Élie], « Une exposition de travaux d'enfants », *la Presse*, 11 avril 1942, p. 27.

Il faut cependant souligner l'apparition, dès 1942, de notions relatives à l'intention, à l'écriture plastique, à l'instinct, à l'unité de l'œuvre, au surréalisme et à l'analogie, qui seront toujours importantes pour le peintre de Saint-Hilaire. Il est aussi question de « cette science qui deviendra celle de la perspective », dont on sait qu'elle le préoccupait depuis le milieu des années 1930 et qu'elle a donné lieu à la rédaction d'un traité d'une quarantaine de pages sur le sujet.

Nous publions donc :

I – Onze pages manuscrites (sur six feuillets) commençant par les mots *Borduas* dans la marge supérieure gauche et *Idée préconçue* comme premier sous-titre ;

II – Six pages manuscrites (sur trois feuillets) commençant par les mots *Discipline intellectuelle* comme sous-titre où une flèche indique qu'il faut les reporter quelques lignes plus loin.

III – Deux pages dactylographiées, datées du 1er mai 1942 avec le titre placé au bas de la page 2 : « Conversation avec Borduas relatée par Maurice Gagnon » ; la première page commence par le mot «*Borduas* : » placé en haut, à gauche, au-dessus du premier paragraphe. La dactylographie semble être une rédaction (dont Borduas avait gardé copie) fondée sur les notes précédentes, rédaction parallèle à l'article « Borduas, obscure puissance poétique » publié par Maurice Gagnon dans *Amérique française* (mai 1942) et *le Canada* (27 juin 1942).

[Je n'ai aucune idée préconçue.][2]

I – *Borduas* :

Idée préconçue :

Autrefois, la discipline s'appuyait sur le monde extérieur ; aujourd'hui, sur le monde intérieur.

N'avoir aucune idée préconçue, c'est pour mieux travailler dans le mystère, dans l'inconnu ; le mystère, c'est une chose qui n'a pas été exprimée dans un langage : par exemple, avant qu'on sache faire fuir les objets dans l'espace du tableau, cet espace à deux dimensions, cette science qui deviendra celle de la perspective travaillait dans le mystère, dans l'inconnu ; ou exprimait dans un langage une chose dont on ne savait pas exactement le point d'aboutissement. Exprimer des choses qui n'ont pas été encore révélées est le fait d'une discipline intellectuelle.

Il y a, pour l'artiste surréaliste, une nécessité de commencer son œuvre sans idée préconçue afin qu'il puisse exprimer des « souvenirs » assimilés, le monde extérieur assimilé, incorporé à lui-même et pour chasser tout ce qui est en surface (ces connaissances trop récentes) et pour que remontent du tréfonds de l'être moral, à l'appel qui les sollicite, des objets qui n'ont plus de formes parentes aux choses extérieures, mais celles tellement devenues individuelles, particulières à l'artiste en question, des objets en un mot, aussi transformés qu'une

2. Maurice Gagnon, manuscrits, Centre de recherche en art canadien, Université de Montréal.

bouchée de pain l'est à son être physique. Ce que le peintre fait devrait exprimer le rythme de son être et rien qui ne lui soit étranger.

Le chant :

Pourvu que l'artiste travaille sur une chose qui n'a pas été refaite, et pourvu que la discipline intellectuelle, par la difficulté même de l'épreuve, devienne instinctive, cela devrait être suffisant pour créer le chant de l'œuvre.

Idées littéraires rendues plastiques :

Quand on exprime une idée littéraire dans une matière autre et d'une façon autre qui n'a jamais été exprimée de telle façon, elle est, par la difficulté même, rendue plastiquement. Il s'agit d'une difficulté réelle et non pas de l'habileté, difficulté qui n'est jamais vraiment résolue et qui reste, en chaque nouveau cas, à être vaincue. Cette difficulté est vaincue par l'instinct infailliblement et incessament. Elle peut avoir été résolue par d'autres ; mais si le peintre en question ignore la solution apportée, chaque être, dans l'ignorance, peut recommencer toute l'histoire des arts du monde et le chant qui se dégagera de son œuvre restera toujours pur. Cela annule tout le rôle qu'ont voulu jouer les Écoles des beaux-arts, parce qu'elles ont travaillé et ne travaillent que dans le connu et les seules difficultés à vaincre sont des difficultés d'ordre technique. Elles n'ont aucune ignorance et aucun mystère à vaincre.

L'instinct :

La sensibilité est la manifestation de l'instinct. L'instinct, c'est ce qui nous fait agir fatalement pour notre plus grand bien et pour le plus grand bien de l'espèce.

Il n'y a que l'art académique qui soit abstrait.

Sensibilité = c'est l'harmonie qui se crée instinctivement, harmonie de la matière et de l'esprit et cela ne s'opère que lorsque l'instinct s'exprime – l'instinct n'agit pas volontairement, consciemment, mais il agit dans la nécessité créée par l'inconnu (l'instinct interdit même une jouissance ; si on s'arrête à une jouissance ce n'est plus instinctif, c'est volontaire).

L'instinct, s'il fallait bâtir sur lui par désir, par volonté, pourrait conduire au pire matérialisme. Ce ne sont pas les mauvaises pensées qui sont le péché, mais c'est d'y consentir – les choses morales ou immorales sont celles qui correspondent à une règle de conduite, c'est pourquoi un objet ne peut être moral ou immoral, car ça n'a rien à voir avec une règle de conduite. (Objection : mais l'artiste qui crée est dépendant d'une règle.) (Réponse : mes œuvres ne comptent que par leur

sensibilité. La sensibilité ne s'exprime que dans l'extrême intelligence.)

Rythme :

Mouvement expressif, harmonieux, spontané, fatal.

L'impression générale et l'unité de l'œuvre sont la conséquence de l'unité d'état dans lequel le tableau est fait et cet état n'est jamais choisi, mais accepté ; parce que continuité dans la recherche intellectuelle.

Gaillard : « Ça je trouve ça épatant, c'est parce que c'est possible, chaque forme étant des véritables objets, que l'on pourrait construire ; pour lui, tout ce qui manquait à ces objets, c'était leur utilisation dans un monde extérieur, dans la vie pratique. »

Il est suffisant qu'une peinture soit un support impeccable à des rêves de milliers d'individus pour qu'elle soit justifiable, qu'elle les fasse passer du monde matériel à la poésie plastique. La poésie plastique (volume, couleur, rythme, mouvement, lumière) est inhérente à des formes individuelles, propres, et qu'il est impossible de transférer dans une autre matière.

La discipline intellectuelle est progressive ; selon une courbe ascendante elle continue les données acquises, comme la science (ici entrent les données techniques).

Le chant n'évolue pas : il n'y a pas de différence de qualité dans le chant : il est ou il n'est pas, mais une différence de quantité. La sensibilité qui fait le chant est plus ou moins présente.

II – *Discipline intellectuelle* :

Idée générale :

Signification scientifique que la science aura à trouver ! Discipline intellectuelle. La différence d'orientation de ces pensées reste individuelle.

D'abord un désir de faire un objet – d'agrandir la création, de se répandre – cet objet est bien défini dans sa matière, cet objet entraîne fatalement ces pensées de volume, rythme, mouvement, lumière.

Le chant :

La beauté est le reflet de Dieu, un attribut de Dieu – quand Dieu y est, il y est tout entier, il ne peut être à demi. – La beauté y est ou n'y est pas. Il y a des demi-vérités mais pas de demi-beautés. Un chant est juste ou il est faux ; il ne peut être à demi juste. C'est relatif par la quantité.

Le chant est toujours entier quand il y est mais sa quantité varie à l'infini. L'œuvre d'art est la sensibilité humaine dans une matière = chant.

Analogie :

Relation entre l'art et la nature.

L'art et la vie évoluent de la même façon dans un perpétuel renouveau. La nature reste le matériau primordial de l'art. – Assimilé comme aujourd'hui ou non assimilé selon les époques anciennes = beauté d'emprunt à la matière. Notre imagination n'est faite que de ce que nous voyons. Nous ne pouvons rien concevoir en dehors de notre cerveau. Tous les siècles passés ont été pour découvrir les moyens plastiques de rendre l'aspect visuel de cette nature, chaque siècle apportait solution à ces difficultés multiples. Aucun siècle ne s'est contenté de ce qui avait satisfait les précédents. Après ce cycle du jour nous commençons le cycle de la nuit : en redécouvrant les moyens plastiques d'exprimer cette nuit. Nous découvrons de semaine en semaine la façon d'exprimer les choses assimilées.

Le subconscient est tout ce qu'on a refoulé. Où ? En soi. Souvenirs accumulés qui forment toute notre vie ; passé = toute notre richesse acquise. La libido. L'instinct est inné, lui, c'est un principe de vie.

III – *Borduas* :

Je n'ai aucune idée préconçue. Placé devant la feuille blanche avec un esprit libre de toutes idées littéraires, j'obéis à la première impulsion. Si j'ai l'idée d'appliquer mon fusain au centre de la feuille ou sur l'un des côtés, je l'applique sans discuter, et ainsi de suite. Un premier trait se dessine ainsi, divisant la feuille. Cette division de la feuille déclenche tout un processus de pensées qui sont exécutées toujours automatiquement. J'ai prononcé le mot « pensées », i.e. pensées de peintres : pensées de mouvement, de rythme, de volume et de lumière et non pas des idées littéraires (celles-ci ne sont utilisables que si elles sont transposées plastiquement).

Le dessin étant déterminé dans son ensemble, la même marche est suivie pour la couleur. Comme pour le dessin, si une première idée est d'employer un jaune, je ne la discute pas. Et cette première couleur détermine toutes les autres. C'est particulièrement au stade de la couleur que les problèmes de la lumière et des volumes entrent en jeu.

L'idée générale qui se dégage du tableau est une conséquence de l'unité d'état dans lequel le tableau est fait, et cet état n'est jamais choisi, mais accepté.

L'idée générale n'a qu'une valeur secondaire, une fois l'œuvre terminée. Le chant seul de l'œuvre fait sa beauté essentielle. Seul il peut être senti par le spectateur. Toutefois, l'idée générale découlant de la discipline intellectuelle peut être comprise du spectateur. Celle-ci (cette discipline intellectuelle) est le travail mental de l'artiste dont la rigueur détermine le degré de pureté.

La discipline intellectuelle est nécessaire à tout artiste, académique ou vivant ; la seule différence est que chez les académiques, cette discipline agit dans le connu, et chez les peintres vivants, dans l'inconnu.

Maintenant, il est fatal que ce travail doive se produire dans un perpétuel devenir afin que l'instinct, d'où découle le chant, puisse continuellement s'exprimer au cours de l'exécution de l'œuvre. Le chant est la vibration imprimée à une matière par une sensibilité humaine. Cela rend cette matière vivante. C'est de là que découle tout le mystère d'une œuvre d'art : qu'une matière inerte puisse devenir vivante.

Propos recueillis à l'occasion du vernissage de l'exposition « Borduas » à la *Dominion Gallery*, du 2 au 13 octobre 1943. Le commentaire sur l'apport des réfugiés porte en partie sur la présence de nombreux artistes d'origine européenne qui gravitent autour de New York, mais il vise aussi bien le propriétaire de la galerie et les intellectuels qui ont fait à Montréal des séjours prolongés, notamment le père Marie-Alain Couturier qui a donné de nombreuses conférences, publié des livres et organisé des expositions sur l'art contemporain et le Dr Henri Laugier qui possédait des toiles de Picasso et dut en parler avec assez de conviction pour amener Couturier à réviser ses jugements sur le peintre cubiste[3]. Borduas fait évidemment référence à bien d'autre personnes (Étienne Gilson, Jacques Maritain, Jean-Paul Sartre) qui sont passés par Montréal, mais il pense peut-être surtout à celles dont l'intérêt pour l'art contemporain a soutenu la *Contemporary Arts Society* ; c'est le cas, par exemple, de Robert C. Schoën qui était arrivé de Suisse avec trois toiles de Kandinsky[4] que la *C.A.S.* a présentées à la *Art Association of Montreal* du 13 au 28 mai 1939.

---

3. Comparer les deux éditions montréalaises d'*Art et catholicisme* de Couturier. Nous n'avons pu identifier les toiles de Picasso que Laugier avait apportées à Montréal, mais nous savons que Borduas affectionnait particulièrement *Jeune fille à la mandoline* et *Femme au coq*. Il a lui-même peint une *Femme à la mandoline* en 1941 sur le modèle du Picasso de 1910 et fait un commentaire sur la *Femme au coq* dans la dernière version de sa conférence de 1942 (voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique*, p. 101-103).

4. Identifiées au catalogue comme *Automne* (1909), *Pastorale* (1911). François-Marc Gagnon croit pouvoir identifier *Paysage d'automne avec arbre* (1910), *Pastorale* (1911) et *Section I pour Composition VII-Centre* (1913) qui sont aujourd'hui, au *Museum of Modern Art*, au *Guggenheim Museum* de New York et au

[« Local Art exhibition Paul-Émile Borduas at the Dominion Gallery »][5]

« In the last few years, Montreal has become an interesting place. Many of the European refugees who came here to live have raised the cultural level of the city considerably. I think that today Montreal art circles are better informed and more people are becoming interested in art. »

That's the statement made yesterday by Paul-Émile Borduas, the young French-Canadian artist whose collection of near-surrealist paintings is causing much excited comment in the Dominion Gallery of Art, 1448 St-Catherine Street west.

[...] Borduas believes that the switch helped him to improve a freer style. He calls his new work « écriture automatique » but he points out that the English words « automatic writing » don't exactly explain what he's trying to do.



Les jeunes artistes qui gravitent autour de Borduas et Lyman – qu'on les regroupe sous le nom de Sagittaires comme ce fut parfois le cas, ou sous celui de Section des jeunes de la *Contemporary Arts Society* – exposèrent dans plusieurs institutions d'enseignement. Il reste un reportage intéressant de l'exposition du Collège de Valleyfield et du « forum » qui fut organisé à cette occasion. L'article est signé par Roger Varin (co-fondateur des Compagnons de Saint-Laurent). Il souligne les noms de quelques personnes participant à la table ronde : Paul-Émile Borduas, Robert Élie, Maurice Gagnon, Gilles Hénault, John G. Lyman, le père Louis-Marie Régis et Pierre-Elliott Trudeau. Nous ne retenons que les interventions de Borduas ; il n'est toutefois pas assuré que le paragraphe commençant par les mots « Par ailleurs » et se terminant par « sentiment de l'artiste » soit de Borduas ; il peut s'agir d'une transition due à la plume de Varin.

[« J'ai écouté des maîtres de l'art moderne »][6]

« [...] Il faut que l'artiste soit fidèle à lui-même et non au monde extérieur [...]. L'art n'est véritablement vie, que s'il est personnel, que s'il est unique. Or le public cherche précisément le contraire dans une œuvre picturale : il cherche à retrouver quelque chose de déjà vu ».

Milwaukee Art Centre. Voir François-Marc Gagnon, « Le sens du mot 'abstraction' dans la critique d'art des années quarante au Québec », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, éd., *l'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, p. 113-138.

5. D. S., « Local Art Exhibition – Paul-Émile Borduas – At the Dominion Gallery », *The Standard*, 2 octobre 1943, p. 16.

6. Roger Varin, « J'ai écouté des maîtres de l'art moderne », *le Salaberry*, 26 octobre 1944, p. 3.

À un étudiant qui l'interrogeait, M. Borduas explique encore : « Il n'existe pas de trucs, de règles pour reconnaître ou définir le beau dans une création artistique ; les seules garanties de bonne appréciation restent votre sensibilité, votre richesse personnelle.

Par ailleurs, il y a au début un acte de foi à commettre. En musique par exemple, on n'en arrive pas à aimer une symphonie du premier coup. De même en peinture moderne : ce n'est qu'au bout d'un certain temps qu'on parvient à communier au sentiment de l'artiste. » À un autre jeune qui parle de style M. Borduas rappelle qu'il ne saurait primordialement être question de style, mais question de s'exprimer, soi. Tout est là. Le style vient comme conséquence du « soi » exprimé.

Entrevue incorporée dans un article où Gilles Hénault prend la défense de Borduas et annonce que le groupe tiendra une exposition à l'appartement des Gauvreau, à compter du 15 février 1947, sous les auspices du journal *Combat*. Il s'agit de la deuxième exposition automatiste, qui eut lieu du 15 février au 1er mars.

[« Un Canadien français – un grand peintre : Paul-Émile Borduas »][7]

« [...] A-t-on raison de dire que vous faites de la peinture abstraite ? [...]

– Je connais certains critiques européens qui qualifieraient ma peinture d''abstraction baroque'. Ils peuvent justifier cette appellation : abstraction parce que non figurative et baroque en opposition à classicisme.

J'aimerais cependant à la place d'abstraction un mot plus conforme à la nature de la peinture non figurative. »

– Voyez-vous un lien, un point de ressemblance entre la peinture et l'activité sociale, ou plus généralement entre l'art et la vie ?

– L'activité sociale est une des manifestations de la vie. La vie comporte aussi une activité passionnelle, une activité émotive et d'autres encore. Cette activité émotive l'homme peut la vivre seul, devant un objet, devant un problème de tout ordre, même social, et oublier le reste de l'univers. Je crois sincèrement que c'est dans ces moments d'oubli que l'œuvre d'art naît.

---

7. Gilles Hénault, « Un Canadien français – un grand peintre : Paul-Émile Borduas », *Combat*, vol. 1, nº 10, 1er février 1947, p. 1.

Dans mon esprit il n'y a aucun doute aussi que lorsque l'homme est aux prises avec ces nécessités émotives, intellectuellement il est dans un état particulier. Il aura, par exemple, plus ou moins de préjugés, il sera plus ou moins apte à un jugement objectif, il sera plus ou moins bien informé, il sera plus ou moins libre, etc. Dans la détermination de ces états, l'éducation, une des formes de l'activité sociale, a beaucoup à voir. L'œuvre ainsi déterminée à son tour devient déterminante. Et c'est là son rôle social.

Sans l'œuvre d'art la capacité émotive de l'homme serait inimaginable de même que sa connaissance du monde des formes. Le témoin le plus patent qui nous relie aux générations passées, aux civilisations révolues, qui manifeste avec le plus d'évidence la continuité de la pensée est l'œuvre d'art. Je pense à Memphis, à Athènes, à Venise, à Paris. Ce sont les œuvres de ces hauts moments de la conscience qui tout en étant le fruit immédiatement gratuit du cerveau humain, ont et gardent toujours par simple conséquence la plus grande valeur éducative. »

Participation de Borduas à une discussion lors de l'exposition Mousseau-Riopelle tenue à Montréal, au 374 ouest, rue Sherbrooke, en décembre 1947.

[« Automatisme et peinture »][8]

[...] À une auditrice qui lui demande de quel critère il faut user pour juger d'une œuvre, il réplique qu'il n'en faut pas d'autre que l'œuvre elle-même, et que c'est même une erreur de tenir compte des intentions de l'artiste.

L'œuvre dictée par le milieu

Pour M. Borduas l'artiste crée une œuvre qui lui est dictée par le milieu, l'état de l'évolution où il se trouve. Il nie que l'artiste veuille ou choisisse sa création. À ceux qui lui demandent comment les spectateurs peuvent comprendre certaines œuvres, M. Borduas répond qu'ils ne peuvent y arriver que par l'habitude, avec le temps, qui les débarrassera de leurs préjugés. Il explique que si les artistes sont déterminés par leur temps, ils sont souvent plus évolués que leurs contemporains, qui ne les suivent qu'avec un certain retard.

8. [Anonyme], « Automatisme et peinture », *la Presse*, 12 décembre 1947, p. 21.

Théorie de l'évolution de l'art

M. Borduas déclare que l'art en soi n'existe pas ; il y a différents arts, selon les époques. Il ne dit d'ailleurs pas qu'il y ait progrès, dans ce domaine ; il explique que différents arts correspondent à différentes sensibilités, à différentes conceptions de l'homme.

Un auditeur rapproche le problème des rapports de l'artiste avec le public de celui des rapports de l'homme avec le monde, qu'examinent les philosophies, par exemple l'existentialisme. Un autre se demande si le peintre peut prétendre étudier l'homme comme fait le psychologue.

Le débat a duré plus de deux heures. Ce qui précède n'en donne forcément qu'une idée très sommaire. Nous espérons seulement n'avoir pas déformé, en les résumant, les principales thèses de M. Borduas.

L'œuvre vit-elle indépendamment de l'artiste ?

Disons en terminant que M. Riopelle a souligné que les artistes de sa tendance travaillent « sans objet préconçu », sans plan tracé d'avance. M. Borduas déclare lui aussi que l'artiste ignore ce que sera son œuvre ; il va même jusqu'à dire qu'une fois achevée, il ne sait pas toujours ce qu'elle renferme. Il cite à l'appui de son dire les appréciations si contradictoires portées de siècle en siècle sur des œuvres célèbres.

Interventions (en style indirect) attribuées à Borduas à l'occasion d'un débat sur l'automatisme en peinture tenu le 26 février 1948 à l'appartement 1 du 374 ouest, rue Sherbrooke. La définition de l'automatisme ici rapportée est presque intégralement celle donnée par André Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*. À en croire le journaliste, Borduas n'aurait pas encore fait, à la fin de février 1948, les distinctions qu'il apporte dans les *Commentaires sur des mots courants* entre automatisme psychique, automatisme mécanique et automatisme surrationnel, ce qui n'est pas assuré. Selon l'auteur, Borduas aurait prétendu n'avoir pas encore consigné par écrit ses théories sur la peinture, alors que, selon toutes indications, *Refus global* était rédigé depuis quelques semaines, tout en demeurant privé. Ces propos sont la seule trace d'une conférence importante ; ils en donnent le ton, même s'il faut émettre des réserves sur certaines informations.

[« Inconscient et peinture »][9]

Un des assistants prie monsieur Borduas de lui définir l'automatisme. L'orateur lui répond que « l'écriture automatique, c'est celle qui se fait sous la dictée de l'inconscient, sans le contrôle de la raison ». L'auditeur insiste pour obtenir une définition de l'automatisme. M. Borduas répond que définitions et abstractions ne signifient rien pour lui, qu'il ne sépare pas les idées des objets.

Quelques auditeurs rapprochent l'automatisme du surréalisme et de l'expressionnisme ; on se demande ce qui distingue les œuvres et les théories de ces écoles. Le débat revient à l'inconscient ; des étudiants en psychologie y participent ; mais faute de s'accorder sur la définition de l'inconscient, du subconscient, on n'aboutit à aucune conclusion.

À ce propos, quelques auditeurs posent la question des rapports de la psychanalyse avec le surréalisme. M. Borduas dit que le surréalisme a des rapports avec la psychanalyse freudienne et le marxisme, mais sans préciser lesquels. Un étudiant en psychologie demande à l'orateur de lui définir la personnalité humaine, lui disant que ses vues sur l'art supposent une théorie de la personnalité. Il s'entend répondre que M. Borduas fuit la théorie, le système, la définition.

Un journaliste demande à l'orateur s'il existe des principes susceptibles d'orienter le critique et de permettre à ce dernier d'initier à certaines œuvres le spectateur qui éprouve devant elles de l'ennui ou de l'antipathie. M. Borduas répond que le critique dépend surtout d'un « état de grâce », de la sympathie qu'il peut éprouver, à cause de son tempérament, du milieu. Il ajoute que la connaissance des œuvres d'art qui se sont succédé à travers les âges peut apprendre à « lire les formes ». À quelqu'un qui lui demande s'il existe des ouvrages qui permettent d'apprendre cette lecture comme on apprend la géométrie, par exemple, l'orateur réplique qu'il suffit de regarder tous les objets, le monde, mais en ajoutant que les enfants en savent souvent plus en cette matière que les grandes personnes.

[...] À quelqu'un qui a demandé à M. Borduas s'il avait déjà songé à écrire ses théories sur la peinture, l'orateur a répondu en répétant sa répugnance pour toute théorie, et en référant l'auditeur à ses tableaux.



9. [Anonyme], « Inconscient et peinture – Échange de vues entre des étudiants en psychologie et M. Borduas », *la Presse*, 27 février 1948, p. 4.

Extraits d'une entrevue accordée à Madeleine Gariépy à l'occasion du vernissage de l'exposition « Dix peintures de Borduas » à l'atelier de Jacques et Guy Viau, du 17 avril au 1er mai 1948.

[« Exposition – Borduas »][10]

[...] Borduas disait l'autre soir, au vernissage de son exposition : « L'analyse qui veut ordonner l'avenir devrait se contenter de jouer sur le passé que seul elle peut saisir.

– C'est-à-dire, M. Borduas, que la critique devrait toujours s'efforcer de lire un tableau et se fonder sur ce qui est devant elle, ne se préoccupant pas de faire des conjectures.

– C'est un peu cela. Voyez-vous, tout objet a une réalité qui peut nous faire connaître tout un monde : jeux d'ombres et jeux de lumières, organisation des formes, réalité de la matière.

– Comment comprenez-vous ce problème de la réalité de la matière ?

– Je crois qu'il est difficile de pénétrer dans le monde véritable ; pour moi, il faut en arriver à des relations de plus en plus dépouillées vis-à-vis de la réalité.

– Mais pour ce qui est du peintre, comment va-t-il traduire cette réalité ?

– Je tiens pour nécessaire qu'il le fasse avec le plus de liberté possible. Ainsi si vous vous rappelez mon évolution, il me semble qu'elle tend vers ceci : exprimer l'essentiel avec de plus en plus de dépouillement. Je crois que la représentation ou l'évocation d'un objet connu arrête et limite nos possibilités d'expression.

– Dans cette même ligne d'idées, j'aimerais savoir comment une peinture automatique est capable de progrès.

– Quant à moi, je placerais ce progrès dans une liberté de plus en plus grande d'expression. Voyez-vous, ce vers quoi je tends depuis des années, c'est l'éclat et chaque fois je crois avoir atteint le maximum de ce qui m'est possible, pourtant je découvre bientôt que je puis aller plus loin encore.

– En effet, les toiles de cette exposition sont plus éclatantes que ce qui a été fait l'an dernier.

---

10. Madeleine Gariépy, « Exposition – Borduas », *Notre Temps*, 24 avril 1948, p. 5.

– Toutes les toiles qui sont exposées ici actuellement ont été peintes ces mois-ci et toutes me paraissent tendre vers une plus grande réalité. Celle-ci existe dans le jour comme dans la nuit et j'essaie d'évoluer toujours vers plus de clarté. »

Conversation avec Josephine Hambleton Dunn, à Montréal, au printemps de 1948. La discussion porte, pour une part, sur *Refus global* qui est prêt depuis un certain temps pour l'édition : « Dans un manifeste inédit, M. Borduas affirme que le christianisme n'a pas réalisé la fraternité universelle de l'homme [...]. Du thème de la religion, l'essai de M. Borduas passe à celui de la science, disant qu'elle n'a pas été moins utilisée pour soulager la misère humaine que pour perfectionner les armes porteuses de mort ». Ces deux phrases sont peut-être la première référence directe au *Refus global* dans les journaux.

[« A Canadian Painter Of Visions »][11]

« We do not yet understand the spiritual signifiance of painting », he remarked one morning, while we were strolling through Montreal. Shopkeepers were sweeping the sidewalks, washing windows, laying fruits and vegetables on their stalls. Slanting, silvery sunlight filled the streets.

« Artists have perfected the copying of the surface appearance of the physical world beyond improvement », he said. « The world of dreams they have left virtually untouched. Perhaps you know the advice which Leonardo da Vinci gave his pupils ? He said 'a sponge impregnated with various colors and thrown against a wall leaves spots which may appear like landscapes and a variety of images may be seen in such spots, heads of men, various animals, battles, rocky scenes, clouds, woods and the like.' »

It is not the hallucinations caused by staring fixedly at spots upon a wall, molten metal upon sand, which inspire Mr. Borduas however, but the visions which cross the eyes when the lids are closed. « Those strange forms float up from the subconscious mind and I believe presage some emotion which eventually stirs the conscious mind to action. I try to paint those visions as they occur to me.

Every artist draws his compositions in a different manner. Why ? I believe the manner of his drawing provides a clue to his personality but we cannot read his personality from his manner of drawing. That is partly because he paints what he thinks people will buy instead of leaving his imagination free rein, but only partly. Painting is still in its infancy. That is the real reason.

---

11. Josephine Hambleton, « A Canadian Painter of Visions », *The Ottawa Citizen*, 12 juin 1948, p. 32.

The cavemen grunted when they wanted something. Gradually they learned to talk. Then they learned to make signs to correspond to word-sounds. Then they developed reading and writing. Eventually language became the tongue of the imagination and with it Dante expressed the aspiring of the soul towards perfect goodness.

Painting was, compared to the science of reading and writing, at the stage of the Egyptian hieroglyphics », Mr. Borduas explained. « That is to say, artists copied scenes which pleased people, or illustrated lives of saints and popular heroes, represented heroic acts and the like. To become the mirror of the soul, the imagination must be allowed to use color and form in as abstract a manner as a composer dœs notes of music. »

In an unpublished manifesto, Mr Borduas states that Christianity has not realized the universal brotherhood of man. There is one among his paintings called Nonne et Prêtre Babyloniens. *It groups to one side a vague blue and white and grey figure, suggesting a priestess, black cowl over her head, to the other side, reddish brown and brassy forms suggesting an Assyrian priest beating a drum and between the two a strange and desolate grey shape. Is this shape intended to represent the Spirit of Man forlorn because rival bigotries travesty religious faith ? Mr. Borduas dœs not state, and the painting is so vague in outline he might easily claim the supposition purely imaginary. From the theme of religion, Mr. Borduas' essay passes to that of science, saying it has been used less to relieve human misery than to perfect lethal weapons. [...]*

Propos tenus, le 21 septembre 1948, lors d'une conférence de presse où Borduas communique aux journalistes sa réaction à son renvoi de l'École du meuble, ainsi que des documents relatifs à cette affaire.

[« M. Borduas n'accepte pas cette sanction »][12]

M. Borduas a réuni une conférence de presse, hier, pour déclarer qu'« il n'acceptait pas cette sanction », parce qu'on n'avait rien à lui reprocher du côté de son enseignement. « Depuis les onze ans que je suis à l'École, dit-il, on n'a jamais critiqué mon enseignement. En somme, c'est uniquement pour avoir écrit le manifeste *Refus global* que je suis renvoyé. »

12. [Anonyme], « M. Borduas n'accepte pas cette sanction », *le Devoir*, 22 septembre 1948, p. 2.

Extraits d'un compte rendu plus élaboré de la même conférence de presse ; les principaux arguments du conférencier sont donnés dans l'ordre et résumés :

[« '*Refus global*' M. Borduas proteste contre son renvoi »][13]

[...] M. Borduas a bien clairement expliqué :

1 – qu'il reconnaît au ministre le droit de la haute autorité à l'École du meuble.

2 – qu'il ne cherche point la pitié.

3 – que jamais, au cours des onze années passées à l'École du meuble il n'avait donné un enseignement contraire au programme tracé.

4 – qu'on peut ne pas être d'accord avec ses propres idées de l'art sans pour cela lui en garder rancune.

5 – que le procédé employé à son égard était injuste et injustifié ; qu'on aurait dû lui demander de démissionner, ce qu'il aurait fait avec plaisir et non pas le mettre à pied, quitte ensuite à faire approuver son renvoi par la Commission du Service Civil.

L'attitude de M. Paul-Émile Borduas n'est point celle d'un homme qui déplore la perte d'une situation qu'il juge lui-même intenable mais bien celle d'un homme indigné des méthodes employées pour lui faire perdre sa situation. Il le dit par ces mots :

« Je ne me reconnais pas en faute. Je n'accepte pas cette sanction. Je crois avoir toujours accompli mon devoir d'homme et de citoyen. On aurait pu me demander ma démission mais je n'admets pas que l'on me mette à la porte. Voilà le sens de ma protestation. »

Commentaire à propos de l'exposition « Peinture surrationnelle. Borduas » à l'enseigne des frères Jacques et Guy Viau, du 14 au 26 mai 1949.

13. [Anonyme], «*Refus global.* M. Borduas proteste contre son renvoi », *la Patrie*, 22 septembre 1948, p. 6.

[« Borduas entre parenthèses »][14]

[...] Borduas m'affirme : « Mes théories, tout ce que j'ai écrit dans le *Refus global* et ma peinture, j'ai la plus profonde certitude que ça ne fait qu'un. »

Extrait d'une entrevue préparatoire pour l'émission radiophonique « Roger Rolland interroge Paul-Émile Borduas » dans la série « Causeries » de Radio-Canada, diffusée les 19 et 21 décembre 1950. Voir plus haut, p. 616 et 620.

[« Borduas au micro »][15]

Dès que nous fûmes ensemble, je jugeai bon demander à Borduas dans quel sens il aimerait que fût l'interview. Je savais bien que ce peintre à la fois si consciencieux et si personnel avait de précieuses choses à dire, et je ne voulais pas que des questions mal posées empêchassent ces choses d'être dites. Aussi suggérai-je à Borduas de m'indiquer un peu quel genre de questions il préférait que je lui pose.

« Mais je ne saurais être, répondit-il, l'interrogateur et l'interrogé. En face de la vie, je suis en attente : chaque être, chaque chose m'est une question, à laquelle je m'efforce de répondre de tout mon être. Il faut, pour que les réponses soient authentiques, que les questions le soient aussi. »

Conversation avec Borduas à l'occasion de l'« Exposition de tableaux et d'encres », présentée au Foyer de l'art et du livre, à Ottawa, du 10 au 20 octobre 1952. La rencontre a lieu la veille de la conférence de presse.

[« En marge de l'exposition Borduas »][16]

M. Borduas se prête de bonne grâce à la conversation. Nous apprenons avec plaisir que cette exposition de ses œuvres est la première exposition particulière à Ottawa. Une quarantaine de tableaux, huiles et encres, qui couvrent les cinq dernières années, que Borduas considère comme la partie la plus significative de son œuvre.

---

14. Rolland Boulanger, « Borduas entre parenthèses », *Notre Temps*, 21 mai 1949, p. 4.

15. Roger Rolland, « Borduas au micro », *le Petit Journal*, 24 décembre 1950, p. 48.

16. P[aul] R[ainville ?], « En marge de l'exposition Borduas », *le Droit*, 10 octobre 1952, p. 14.

À l'originateur de « l'automatisme » nous demandons ce qui différencie cette époque de la précédente ? D'abord, dépouillement des influences antérieures pour en arriver à un style propre, et une plus grande « parenté » des éléments employés, de répondre Borduas.

Plusieurs autres questions nous viennent à l'idée mais comme une conférence de presse est promise pour demain, Borduas termine sur ces paroles : « Je n'ai qu'une passion dans ma vie, c'est de toucher du plus près possible, tout ce que je vois ou j'approche. »

Interview de Borduas à l'occasion de la même exposition. L'une des déclarations, à propos du titre *Refus global*, est souvent citée. Quant à la toile qui est évoquée, son titre exact est *Léda, le cygne*, ou *13.47* ; elle est de 1947.

[« Borduas parmi nous »][17]

Installés avec lui dans la salle d'exposition du « Foyer de l'Art et du Livre » que dirige avec tant de gentillesse Madame Blondin, Borduas, à la demande des journalistes, rappelle son histoire récente. On connaît l'affaire *Refus global*, le petit scandale qui suivit la publication à Montréal de ce manifeste de « l'art libre » et le renvoi de notre peintre de l'École du meuble où il s'était dépensé sans marchander depuis toujours.

« On a faussé, nous dit Borduas, le sens de ce refus global : il ne s'agit que d'un refus de la facilité, du conformisme. Il n'y a d'ailleurs jamais de refus global – le titre n'est pas de moi –, il aurait fallu dire acceptation globale, de la vie, de ses richesses... Même le terme art libre qu'on nous a tellement reproché n'implique autre chose qu'un regard neuf sur le monde, libre de contrainte, d'académisme, ouvert à tout, quoi ! Le surréalisme ne nous avait-il pas enseigné la confiance dans le risque et le hasard ? Les gens bien n'ont pas aimé cet esprit...

Cet art neuf, il est créateur, créateur d'une nouvelle relation entre l'homme et l'univers, continue Borduas. Le but est humain avant de devenir artistique. Voilà le sens d'art libre, libre de créer sa propre relation. La peinture est l'écriture d'une relation et l'histoire de la peinture, l'histoire des différentes relations imaginées jusqu'ici. Pour en découvrir une nouvelle, il fallait connaître les anciennes, d'accord, il fallait aussi ouvrir les portes à l'original, au libre, au spontané, au risque... Les métaux réagissent, à plus forte raison, l'homme, le plus sub-

17. Jean-Luc Pépin, « Borduas parmi nous », *le Droit*, 18 octobre 1952, p. 2. Nous avons remplacé « déclare », nettement fautif, par « décèle ».

til des organismes. Et ses réactions varient à l'infini, en qualité et en quantité. Rien de tellement révolté dans cela et pourtant ce plaidoyer a choqué... J'y ai perdu beaucoup : mon emploi, des élèves, que sais-je encore. Comment le regretter pourtant : en renonçant à la majorité, j'apprenais à renoncer à moi-même. Aujourd'hui mon bonheur est immense, je nage en pleine éternité. J'ai accepté ma folie », ajoute-t-il avec un rire franc et épanoui.

À peine les journalistes ont-ils besoin d'amorcer leurs questions. Notre interlocuteur devine, précède. Il explique et commente avec clarté (en autant que le sujet le permet) sans pédantisme, avec esprit et finesse.

« Et qu'en est-il de votre relation ?, lui demande-t-on.

– Je cherche à la rendre la plus généreuse, la plus humaine possible. À mes yeux l'art n'est que moyen au service d'une fin, l'achèvement de l'homme, toujours à reprendre. »

Il ne cache pas que l'homme est l'unique valeur qu'il reconnaisse aujourd'hui.

« Du point de vue technique maintenant, j'essaye d'exprimer cette relation d'une façon de plus en plus spontanée, de plus en plus simplifiée. Simplifiée en ce qui concerne la quantité des éléments visuels seulement, non la qualité, du moins je l'espère. (Il illustre par son *Léda et le Cygne*) Voyez : un fond abstrait, deux lignes d'ombre, quelques éclats. Mon idéal serait de peindre une toile acceptable où l'on ne verrait qu'un seul objet et où l'objet ne ferait qu'un avec le fond.

Spontané ? Comment expliquer ? Une comparaison avec Riopelle (un de ses anciens élèves qui poursuit à Paris un travail qu'on dit fructueux et favorablement commenté par la critique). Riopelle, du moins il y a quelque temps, insistait sur l'accident physique. Chez moi, l'accident n'est évidemment pas préconçu (sourire général : 'Borduas le mystificateur' a écrit Robert Élie) mais il se surveille, il est attentif. Un accident de l'âme plutôt qu'un accident de la pâte colorée.'

– Comment travaillez-vous ? interroge quelqu'un.

– Par vagues, coupées de moments de détente. Avec des départs et des points d'arrêt. Ainsi les toiles de la présente exposition sont toutes postérieures à 1947 : on y [décèle] peut-être une évolution, pas nécessairement dans le sens d'une progression, mais dans le sens d'une succession, s'empresse-t-il de préciser humblement.

– Et qu'advient-il du figuratif ? s'informe Rainville.

– Pas intéressé du tout bien que je ne condamne pas ceux qui s'y adonnent. Il en faut, le public en a besoin, il n'a pas complètement tort. Il y a des peintres d'aboutissement, des types qui utilisent les découvertes des autres, se les assimilent, inaugurent un style personnel. Ils pon-

dent ensuite des invitations au repos ! Renoir, Picasso ? Quelle facilité, quelle virtuosité. Mais son désir est instable, chez lui le tempérament l'emporte sur la facilité : un fabriquant de premier ordre. Au Canada ? On fait de l'automatisme d'un bout à l'autre du pays. Un peintre de Toronto, 72 ans, vient d'annoncer sa conversion à l'automatisme. »

Autre interview à l'occasion de la même exposition.

[« Le Salon Borduas »][18]

Avant de quitter le Salon, j'ai eu la chance d'approcher le peintre qui, en des termes très clairs, me parle de son art...

« Je trouve une expression plus complète dans l'automatisme. J'expérimente tout simplement, sans idées préconçues, et les titres ne viennent qu'après l'achèvement du tableau. Le sujet, tel qu'on l'entend ordinairement, serait pour moi une distraction et attirerait mon attention sur l'aspect extérieur des choses. »

L'entrevue assermentée qui suit est tirée d'un dossier qui nous a été communiqué par le *United States Department of Justice, Immigration and Naturalization Service*, New York, NY. Le dossier, dont une copie a été déposée aux archives de l'Université du Québec à Montréal (fonds Borduas), comprend :

1. Un feuillet intitulé « *Application for Immigration Visa and Alien Registration* » (*T.*-1965938) et signé par Borduas et par le vice-consul Joseph E. Gross le 6 décembre 1952 où on a dactylographié «*to reside* » là où il fallait indiquer le but de la demande, et «*23 years* » dans l'espace réservé à «*education* ».

2. Un feuillet signé par C. T. Roach, *Immigrant Inspector*, où les premiers mots du texte imprimé (i-217) sont : « *Reference is made to your application for admission to the United States at this port today. You are advised that on the basis of information in possession of this Service, Primary Inspection has been deferred for a further review of the facts in your case.* » Au second paragraphe on peut lire la mise en garde suivante : « *You will be informed in due course the result of such deferred inspection. This deferred inspection may result in your temporary exclusion from admission into the United States under the provisions of Section 5 of the Act of October 16, 1918, as amended by Section 22, Title I, of the Internal Security Act of 1950 [...]* ». Les coordonnées de Borduas sont dactylographiées.

18. Lucien Lafortune, « Le Salon Borduas », *Notre Temps*, 25 octobre 1952, p. 1.

3. Un feuillet imprimé, annexé au précédent, où les réponses de Borduas sont dactylographiées ; ce feuillet porte les signatures assermentées de P.-É. Borduas et de C. T. Roach en date du 6 décembre 1952. Ce document commence par un *curriculum vitæ* habituel qui se termine par : « *Destination* : New York, N.Y. some hotel. / *Purpose* : to reside permanently. *Length of stay* : permanent. *Accompanied by* : Alone ». Suivent une série de questions que nous donnons dans le texte. Il faut remarquer toutefois que l'assermentation a été biffée par la suite et que la question et la réponse concernant le journal *Combat* ont été reprises, Borduas modifiant sa déclaration (à la suite, sans doute, d'une vérification faite à l'instant même par les services du consulat).

4. Un feuillet que nous reproduisons à la suite du précédent où les questions et réponses sont dactylographiées mais où la formule d'assermentation au bas de la page est imprimée : il est signé par P.-É. Borduas et C. T. Roach le 6 décembre 1952, avec, estampillée, la date du 6 décembre 1952. Nous savons qu'il y avait quatre copies de ce document et du précédent (lettre de Borduas à Gordon Washburn, 10 décembre 1952) ; l'exemplaire dont nous avons reçu une photocopie porte le sceau du poste frontière de Saint-Albans (estampille du 6, modifiée à l'encre pour le 8).

5. Un feuillet signé J. R. Burke, du bureau montréalais du *United States Department of Justice* retirant le délai requis le 6 décembre 1952 et donnant rendez-vous avant le 6 avril 1953 « *in order that your application may be considered during the life of the immigration visa* ». La lettre porte le sceau d'un *Immigrant inspector* en date du 30 mars 1953 et porte le numéro de permis de séjour suivant : *CIV Y220 issued 12/6/52* » ; la signature, illisible, n'est pas celle de Roach.

La transcription de l'entrevue de Borduas au consulat américain doit être lue dans le contexte des comités et commissions d'enquête de l'époque, dont la plus célèbre est la Commission dirigée par le sénateur Joseph J. McCarthy. Un des membres de cette commission, Richard M. Nixon, représentant de la Californie depuis 1947, vient d'être nommé vice-président des États-Unis au moment de l'entrevue. Il est intéressant de comparer l'interrogatoire de Borduas à celui de Brecht, le 30 octobre 1947[19], devant le *House Committee on Un-American Activities*[20] que présidait J. Parnell Thomas, représentant du New Jersey. L'interrogatoire de Brecht, mené par Robert E. Striplin, porte sur des points qui sont résumés comme suit :

> *[...] he was not a member of the Communist Party, and so declared [...]. He had not engaged in political activity in this country ; [...] he had not been mixed up with American subversives, etc., etc. // [...] Further questions were concerned with wether Brecht had based a number of his writings on Marx and Lenin. [...] // Had Brecht been approached to join the Communist Party ? Yes, Brecht replied, by some readers of his poems or members of his audiences, but « then I found out that it was not my business*[21] ».

19. Il avait été assigné le 19 septembre ; *Galilée* avait été à l'affiche à Los Angeles en juillet et allait l'être à New York en décembre.

20. Créé en 1938 avec Martin Dies, représentant du Texas, comme premier président. Le gouvernement Duplessis avait voté la « Loi protégeant la Province contre la propagande communiste », dite « Loi du cadenas », un an auparavant (mars 1937) ; les journaux citent une application de cette loi à la résidence d'un M. Champagne qui proposait l'assurance-chômage et recevait de France la revue *Clarté* (« Un cadenassé nous écrit », *le Jour*, 19 février 1938, p. 4).

21. Voir Frederic Ewen, *Bertolt Brecht. His life, His Art and His Times*, London, Calder Boyars, 1970, p. 418-419. Traduit par Élisabeth Gille, *Bertolt Brecht. Sa vie, son art et son temps*, Paris, Seuil, 1973, p. 354-355.

Dans le cas de Borduas, on remarquera l'insistance des enquêteurs de l'époque sur les abonnements, les journaux reçus et les journaux lus. L'obligation pour le peintre québécois d'avoir à revenir sur une déclaration assermentée suppose que la liste de distribution de certains journaux était entre les mains de l'*inspector*, ce qui est d'autant plus probable dans le cas de *Combat* que ce journal a fait l'objet d'une descente policière. Il fut même cadenassé un certain temps[22]. On peut supposer par ailleurs que l'information disponible au consulat ne vient pas de dénonciations, auquel cas Borduas aurait été interrogé sur d'autres points, comme ses éloges de l'anarchie à la fin du *Refus global*, son entrevue avec Gilles Hénault dont s'inspire l'article de ce dernier dans *Combat*[23], ou même ses rapports avec des gens qui avaient collaboré à *Combat*, comme Claude Gauvreau[24] ou participé à des délégations jugées suspectes comme Jean-Paul Mousseau[25] ou Jean-Jules Richard[26]. Borduas se garde bien de soulever ces questions ; de toutes façons, il n'était pas d'accord avec les orientations du Parti, pas plus qu'il n'était d'accord avec l'idée qu'il faille adhérer à un parti quelconque ; *Refus global*, tout comme *Rupture inaugurale*, était très clair là-dessus.

---

22. Au nom de la « Loi du cadenas » Duplessis avait procédé à de nombreuses rafles durant une campagne électorale, visant indistinctement : une secte biblique (« Un sévère avertissement aux Témoins de Jéhovah », *le Devoir*, 22 novembre 1946, p. 9 et 4 décembre 1946, p. 1) ; le député communiste Fred Rose (*ibid.*, 2 décembre 1946, p. 10) ; la permanence du parti ouvrier progressiste et certains locaux non identifiés du quartier juif (« Nouvelles mesures préventives prises contre les communistes », *ibid.*, 10 décembre 1946, p. 1). « Enfin on a aussi visité le secrétariat du nouveau journal communiste *Combat*, situé au 263 est, rue Sainte-Catherine. M. Pierre Gélinas, rédacteur-en-chef de cette feuille, de même que M^lle^ Julia Boucher, étaient présents à ce moment. Il est fort possible que des arrestations aient lieu sous peu » (*ibid.*).

23. Gilles Hénault, « Un Canadien français – un grand peintre », *Combat*, 1^er^ février 1947, p. 1 ; « Discussion sur l'art », *Combat*, 13 décembre 1947, p. 2. Dans ce dernier article Hénault dénonce « une société où les valeurs sociales de la classe bourgeoise n'exercent plus aucun attrait sur les artistes et où la classe prolétarienne montante ne porte qu'en germe ce qui sera plus tard la culture prolétarienne. » Hénault ne fait pas mystère de ses appartenances au Parti à l'époque et des difficultés que cela put lui causer à trouver un emploi après la fermeture du *Combat* ; voir « Entretien avec Gilles Hénault : 30 ans après le *Refus global* », *Chroniques*, vol. 1, n^o^ 1, janvier 1975, p. 12-26.

24. Claude Gauvreau, « La peinture n'est pas un hochet de dilettante », *Combat*, 21 décembre 1946, p. 2. René Bergeron avait par ailleurs intitulé « les Sagittaires s'agitent » un chapitre de son livre *Art et bolchévisme*. Hénault avait pris la défense de Borduas sur ce point dans l'article du 1^er^ février 1947 : « Un de ses ennemis, qui ne connaît pas le sens des mots, a même été jusqu'à parler de bolchévisme à propos de cet art qui bouleverse ses conceptions de petit bourgeois réactionnaire » (*loc. cit.*).

25. « [...] *artist-delegate, Jean-Paul Mousseau, is not representing any particular group in the city. He has been painting about six years, for a while under the direction of Paul Borduas* [...] ». Anonyme [Eric Mclean ?], « 50 Paintings Set for Prague », *The Standard*, 24 mai 1947, p. 5.

26. Voir Jean-Jules Richard, « La seule guerre permise (Réponse au *Time*) », *Place publique*, n^o^ 1, 21 février 1951, p. 4-7. Richard s'en prend aux dénoncia-

UNITED STATES DEPARTMENT OF JUSTICE
Immigration and Naturalization Service[27]

Q. Are you now or have you ever been a member of the : Communist Party : *No ;* Labor Progressive Party : *No ;* United Jewish People Order : *No ;* National Federation of Labor Youth : *No ;* Federation of Russian Canadians : *No ;* Association of United Ukrainian Canadians : *No ;* Any Assistance or Sick Benefit Organization : *No ;* Specify : —. Name all other organizations of which you are now, or ever have been a member : *Contemporary Arts Society, Montreal, P.Q., Canada. Not now in existence.*

Q. Have you ever contributed or suscribed to, or received : Canadian Tribune : *No ;* Champion : *No ;* Canadian Jewish Weekly : *No ;* Vochenblatt : *No ;* Combat : *Yes*[28] ; Ukrainian Canadians : *No ;* Ukrainian Life : *No.*

Q. Are you now or have you ever been a delegate to a convention of any kind. Specify.
A. No[29].

Q. When and where did you subscribe to « Combat » ?
A. Never subscribed.

Q. How long have you received this paper ?
A. Since it has been in existence.

Q. Has it been mailed to you all of this time free of charge ?
A. I receive it without having to disburse a cent.

Q. Didn't anyone ever ask you to contribute something for « Combat » ?
A. No.
Q. Do you know any reason why this paper should have been sent to you ?

---

tions du *Time* (« Innocent abroad », 1er janvier 1951, p. 23-24) sur sa participation à un congrès de Varsovie et à une assemblée de Toronto. Borduas avait reçu et décliné une offre du *Canadian Peace Congress* pour une assemblée de Toronto (lettre du 10 mars 1951).

27. C. T. Roach, dactylographie, 2 f., *United States Department of Justice. Immigration and Naturalization Service*, Montréal, 6 et 8 décembre 1952 (nº de dossier T-1 943 597).

28. Sur la copie carbone on peut lire «*No* », rayé et suivi d'un autre «*No* » qui est rayé lui aussi. «*Yes* » apparaît en surcharge, ajouté à la machine à écrire, sans carbone.

29. Fin de l'entrevue, avec les deux signatures assermentées qui sont rayées et reportées telles quelles au bas d'un feuillet additionnel où Borduas revise sa réponse concernant *Combat*.

A. Mr. Gélinas before being at this newspaper was a journalist taking care of arts at the newspaper Jour[30]. *I had some articles in the newspaper on paintings on the occasion of expositions. Also I read an article on my paintings in the newspaper* Combat.

Q. Did you ever write to the editors of « le Combat » and ask them to stop sending it to you ?
A. No, never.

Q. Did you read the paper every time you received it ?
A. No.

Q. Did you know that it was a Communistic publication ?
A. Yes.

Q. Knowing that, why didn't you ask the publishers to stop sending you the paper ?
A. I received lots of publishings of all kinds. I pay very little attention to the publishings I receive as I am busy with my paintings.

Signature of applicant *: P.-É. Borduas*

Subscribed and sworn to before me at Montreal, PQ, on Dec. 6th, 1952.

C. T. Roach
(Immigrant Inspector)

Citation extraite d'un court article paru dans la chronique « Le sens des faits » de la *Revue dominicaine*. L'auteure connaît l'œuvre de Borduas depuis 1946. Elle entretiendra avec lui une abondante correspondance.

[« Le sens des faits – Borduas, peintre traditionnel »][31]

« S'il est vrai que toute énergie peut devenir matière, n'est-ce pas exact que toute matière peut devenir énergie – tout corps esprit ? » suggérait le peintre tandis que nous étudiions ses œuvres récentes. [...]

30. Notamment : Pierre Gélinas, « Un peintre – Charles Daudelin », *le Jour*, 11 décembre 1943, p. 5 ; *id.*, «*Borduas*, par Robert Élie », *ibid.*, 29 janvier 1944, p. 5 ; *id.*, « Contribution à une discussion sur l'art », *Combat*, 29 novembre 1947, p. 2 ; « Poursuivant la discussion sur l'art », *ibid.*, 3 janvier 1948, p. 2. Voir p. 344-345, n. 81-82.

31. Josephine Hambleton Dunn, « Le sens des faits – Borduas, peintre traditionnel », *Revue dominicaine*, juillet-août 1953, p. 41-43.

Entrevue à New York entre Paul-Émile Borduas et le peintre-critique François Bourgogne (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny).

[« Chez Borduas, à New York »][32]

D'immenses murs tout blancs, une grande verrière qui jette une lumière dont rêvent les peintres [...] Cet endroit inouï, c'est l'atelier de Borduas, sur la 17e rue, à New York. « C'est là un événement de ma vie », me dit le peintre, en me montrant le jour, « car c'est la première fois que je puis peindre à une lumière autre que celle-là ». Et il m'indique un précaire échafaudage au sommet duquel est attaché un réflecteur contenant deux lampes, une bleue et une jaune. « C'est sous la lumière de cet arrangement-là que j'ai peint toutes mes toiles jusqu'à mon arrivée aux États-Unis ».

L'exil volontaire ne semble pas déprimer Borduas. Il est gai, content. Et joyeusement il me confie en indiquant peintures, atelier et projets : « C'est une grande folie de risquer là tout ce que je possède ». [...]

New York a-t-il été pour le peintre la source de force et l'occasion d'élargissement auxquelles il s'attendait et ses amis avec lui ? Borduas, qui a l'habitude ni de se ménager, ni de ménager le confort moral de ses interlocuteurs, répond, avec une franchise rare : « Non, New York me déçoit ». [...] Que manque-t-il donc à Borduas ? Tout simplement, il s'est aperçu qu'à proprement parler il n'existe plus de milieu artistique dans la métropole américaine. Qui n'a pas entendu parler de la grande solitude des écrivains américains ? Eh bien, le même état de choses existe en ce qui concerne les peintres, et les sculpteurs. On se rencontre lors de tel « party », ou à quelque vernissage important, mais il n'existe aucune contrepartie de ces communautés d'artistes qui ont fait de Paris la capitale des arts. Il n'existe pas non plus cette fraternité entre praticiens d'un même art que l'on retrouve à Montréal. « Un si grand atelier, et personne n'y vient à peu près » me dit Borduas. [...]

Toutefois, Borduas ne considère pas la partie comme terminée. Mais il songe déjà à retourner à Paris. « Si nous pouvions nous grouper là-bas quelques peintres canadiens, il est certain que notre groupe, avec sa vitalité et son originalité, parviendrait à un riche développement qui le ferait rapidement connaître. Nous pourrions même faire école ». [...]



32. François Bourgogne [Rodolphe de Repentigny], « La situation des bons peintres américains est à peine meilleure que celle des nôtres », *l'Autorité du peuple*, 6 février 1954, p. 7.

Entrevue accordée par Borduas à Montréal où il est venu, de New York, faire la sélection des toiles de l'exposition : « La matière chante », organisée par Claude Gauvreau à la galerie Antoine.

[« Borduas ravi par une jeune génération de peintres montréalais »][33]

« Cette exposition est égale en importance aux plus grandes expositions qui aient fait époque dans les capitales artistiques » me dit-il. « Peut-être ne laisse-t-elle pas percevoir très précisément son orientation plastique, mais elle donne tous les signes d'une extraordinaire gestation. » Serait-il d'un grand intérêt de faire venir ici des expositions de jeunes peintres américains demande-t-on à Borduas ? « Sans doute », admet-il, « mais l'effet d'une exposition de nos peintres à New York ou en Europe aurait pour eux beaucoup plus de conséquences. Cela leur donnerait un sens de leur importance, et provoquerait immédiatement de la part du public de Montréal un regain d'attention. En somme de telles manifestations servent à conférer une existence sociale à l'œuvre des artistes, et à provoquer chez les artistes eux-mêmes une vague d'enthousiasme. »

Par comparaison avec la peinture américaine d'expression contemporaine, Borduas voit dans le travail des peintres de Montréal une remarquable unité d'orientation et des signes d'unité sur le plan intellectuel et social, ce qui nous rapproche de l'état de choses existant à Paris. Par contre aux États-Unis, parmi la floraison de tous les genres, que pratiquent des milliers de peintres, on ne retrouve guère de justification, hors celle du pur métier. La peinture y est à un stade beaucoup plus artisanal, et le peintre n'est guère pris par l'intérieur. Il ne devient pas, concurremment à l'évolution de son art, un être différent.

Compte rendu d'un entretien où Borduas parle de la peinture, de la critique et du public aux membres du Cercle de la critique. L'entretien a été fait de façon spontanée, sans texte.

---

33. Rodolphe de Repentigny, « Borduas ravi par une jeune génération de peintres montréalais », *la Presse*, 21 avril 1954, p. 33.

[« Incessante évolution de Borduas »][34]

Le peintre Paul-Émile Borduas, venu à Montréal à l'occasion de son exposition à la galerie Agnès Lefort, était l'invité du Cercle de la critique, réuni à l'Échouerie. M. Borduas, avec la spontanéité commune aux artistes dont la vie se réalise pleinement dans une suite indéfinie de créations, nous a entretenus de peinture, de critique et de public. Voyant le peintre comme un poète chantre de l'homme dans la nature, le critique, idéalement, comme un prophète, et le public tel une sensibilité prête à vibrer à chaque note juste, idéalement s'entend, Borduas a révélé assez clairement sur quel plan singulièrement élevé il place la vie artistique. Point de demi-mesures ou de réticences possibles.

Interrogé quant à la critique new-yorkaise, il a répondu que pas plus là qu'ailleurs il n'avait trouvé cette « critique prophétique » qu'il espérait. Selon lui la critique devrait pouvoir révéler à eux-mêmes les peintres, leur indiquer le sens de leurs recherches. Dans son état actuel, tant à Montréal qu'ailleurs, Borduas considère que la critique a une valeur surtout en ce qu'elle établit des relations humaines avec le peintre. Elle lui suscite des contacts vivants.

Le public ? Pour Borduas celui qui est important c'est surtout celui qui arrive parmi des tableaux sans conceptions précises de la « beauté » et de ce que « devrait » être une œuvre d'art. Le public trop instruit, en ce sens, vient voir une exposition pour y retrouver une incarnation de ses concepts préférés.

Et parmi ces concepts, le plus tenace, est celui du chef-d'œuvre immuable, que l'on doit admirer de génération en génération. Pour Borduas, l'œuvre capitale, est celle en laquelle on peut projeter sa propre vie, celle qui a une actualité vitale. Cette notion d'actualité dans la peinture aussi bien que dans les autres arts est très importante pour lui, car il ne conçoit pas que l'homme puisse trouver sa place dans l'univers sans s'actualiser par une création tout à fait libre. D'ailleurs, Borduas considère aussi que la rupture de l'artiste d'avec les restrictions sur son expression créatrice le rend beaucoup plus sensible aux valeurs de la vie ambiante. La nature, ce qui comprend la société des autres hommes, prend un sens beaucoup plus plein quand l'artiste dans son travail s'efforce non plus de reproduire des apparences mais plutôt d'agir pour jeter un pont entre lui-même et cette nature.

34. *Id.*, « Incessante évolution de Borduas », *la Presse*, 16 octobre 1954, p. 74.

Autre compte rendu de la rencontre avec le Cercle de la critique.

[« Borduas, sa peinture, ses idées »][35]

« L'automatisme », nous dit Borduas, « entreprend la conquête du monde intérieur. Des dessins des cavernes aux fresques de la Renaissance, des peintres ont cherché le monde extérieur, et après quatorze siècles d'efforts ont découvert la perspective. Notre angoisse est compréhensible, si nous pensons qu'il nous faudra peut-être aussi avancer peu à peu dans la direction imposée. Nous en avons peut-être pour quatorze siècles nous aussi... S'agit-il vraiment d'une conquête du monde intérieur ou d'une recherche des données nouvelles, possibles, du problème de la création subjective, données perdues à la fin du dix-neuvième siècle ? Le refus du monde de la nature prise comme un tout existentiel (la non figuration) ne serait, en somme, qu'un arrêt miraculeusement permis pour un moment, une cure. L'explorateur qui se décharge de son fardeau, de son bagage, prépare sa marche et n'en demeure pas moins admirable. Que l'on touche à la grande poésie par l'art non figuratif, cela se peut, évidemment, mais que l'aventure se continue pendant plusieurs siècles, sans recourir à la source de l'intuition poétique, le problème change de sens.

Un profond désir de beauté, chez l'artiste d'aujourd'hui, peut conduire à un rejet de l'académisme et aussi de la réinformation qui enlaidit comme de celle qui enjolive faussement, mais l'on sent bien cette position précaire. »

Extrait d'une interview accordée à Gilles Corbeil qui avait invité Borduas à Montréal pour l'exposition « Espace 55 ». L'entrevue a été radiodiffusée le 20 février 1955 mais aucun enregistrement n'a été retrouvé. L'entrevue dut être très sévère à l'égard des exposants pour que Fernand Leduc, qui est du nombre, prenne Borduas à partie dans un article paru dans *l'Autorité du peuple*. Il en cite trois phrases avec cette précaution ironique : « [...] je tâcherai pour ceux qui ne les ont point entendus, de ne pas dénaturer les pertinents énoncés de Borduas ». Leduc et ses collègues avaient été estomaqués. Ils prendront plus tard ces critiques en meilleure part : Noël Lajoie, qui est du nombre, réclamera par la suite un texte de Borduas pour ses « Propos d'atelier » et Leduc renouera à Paris des rapports momentanément interrompus.

35. Jean-René Ostiguy, « Borduas, sa peinture, ses idées », *le Devoir*, 19 octobre 1954, p. 7.

[« Borduas plaide pour un art international : le sien »][36]

« Toute peinture qui se définit en termes de couleur-lumière est dépassée, donc archaïque.

– La peinture d'aujourd'hui se définit par l'espace qui est l'éclatement de la tache projetée dans l'infini du tableau.

– L'étape prochaine la plus immédiate à franchir consiste à charger de sens la tache projetée. »

Propos rapportés dans une note sur B. C. Binning, P.-É. Borduas et J.-P. Riopelle.

[« Three Canadian Painters »][37]

[...] Lately he said : « It takes a lifetime to become free and by then one can hardly enjoy it ». [...] (When Borduas speaks English, his gestures turn stiff, but when he speaks French, his hands dart like dragonflies, and his voice relaxes into an exact and supple ripple of words.) [...]

Propos extraits d'un article qui fait part d'une ou de quelques rencontres avec Borduas à New York. Bien que ces propos soient rapportés en style indirect, ils dénotent que l'auteur a des informations privilégiées sur la vie et l'œuvre du peintre. L'article annonce la participation prochaine du peintre à la III[e] Biennale de São Paulo, au Brésil (juillet) et s'adresse à un public qui a pu visiter cette année-là l'exposition où Borduas avait présenté vingt aquarelles, «*Watercolors 1954* », à la galerie Passedoit de New York, du 10 janvier au 5 février. Borduas avait aussi exposé une œuvre à la «*International Watercolor Exhibition 18th Biennal 1955* » au musée de Brooklyn, du 4 mai au 12 juin. L'auteur cite l'exposition « Paul-Émile Borduas » tenue à la galerie Passedoit du 5 au 23 janvier et note que deux des œuvres exposées sont désormais au Musée d'art moderne de New York. Le texte « Objectivation ultime ou délirante » a été écrit à New York le 26 février 1955 et l'auteur de l'article en connaît manifestement le contenu.

---

36. Fernand Leduc, « Borduas plaide pour un art international : le sien », sous la manchette « Fernand Leduc vs Borduas », *l'Autorité du peuple*, 5 mars 1955, p. 5. L'exemplaire du journal est introuvable ; nous citons d'après une coupure de presse conservée par Borduas (*T.* 68). Il existe une dactylographie conservée au Musée des beaux-arts du Canada. Voir André Beaudet, dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière* (p. 154).

37. [Anonyme], « Three Canadian Painters », *Vogue*, 15 avril 1955, p. 8.

Il faut souligner l'importance reconnue dans cet article à un paysage de 1937 (que Michel Camus reconnaissait également ; voir M. Camus, « Borduas. Un point de repère prophétique », *Lettre ouverte*, nº 1, décembre 1960, p. 59). Mais l'influence accordée ici à la revue *Verve* de 1939 est démesurée. Peut-être s'agit-il d'une méprise de l'interviewé ou de l'interviewer pour la revue *Minotaure* dont l'influence en ce qui concerne le surréalisme est assurée. Dans les numéros 1 à 8 de *Verve*, qui s'échelonnent de décembre 1937 à juin 1940, on peut trouver des reproductions de Braque, Chagall, Klee, Léger, Masson, Matisse, Miró, Picasso et des textes courts de Bataille, Braque, Caillois, Daumal, Jarry, Matisse, Michaux, Paulhan et Reverdy. La revue fut donc un véhicule de la modernité, mais pas tellement du surréalisme. Si Borduas, qui en possédait l'un ou l'autre exemplaire, a pu prétendre y avoir découvert le surréalisme en 1939, ce ne serait que par les dernières lignes d'un texte de Reverdy intitulé « Le livre de mon bord », où ce dernier reprend à quelques mots près la définition citée dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924. Dans *Verve*, Borduas a pu lire une définition de l'image poétique qui se définisse en termes de « rapprochement tout à fait arbitraire mais mystérieusement juste [...] » (nº 5-6, juillet-octobre 1939, p. 49).

[« Paul-Émile Borduas »][38]

[...] Borduas was astonished at the vitality and the « roughness » of the work of the so-called New York School, dismayed by what he felt was a retreat toward figuration and puzzled by the talk of space. The great revelation was in the tossed-skein paintings of Pollock who, he said, « took the magnificent risk of making a painting entirely of accidents. » The lesson of Pollock's paintings he compared to Cézanne's. « His 'matière' was more real than this », he said, running his hand along the table edge. Certain large American pictures, on the other hand, because of their thin paint and diffused light, left him feeling lost and unable to orient himself. Coming upon a Mondrian for the first time, he was deeply impressed, but not by its space : « It is the finest light that I have ever seen », he said.

« Matière » first, then light, finally space – this was the order in which Borduas tackled the problems of his painting. Soutine, which he saw in reproduction – he was disappointed when he finally saw the actual paintings – inspired the struggle for paint surface just as Renoir led him to light and Mondrian, to realize space. In spite of Renoir the light of his early pictures is tonal. Perhaps the rainbow colors of a true impressionism were not capable of being assimilated by a sensibility formed in the austerity of Canadian life. Even today, with color invading his white-dominated paintings, it is 'matière' that moves him most. « I have never seen 'matière' without spirit », he said, « nor spirit without 'matière'. » [...]

Borduas had been sent to Paris in 1928 to study at the École des arts sacrés. He found some intimation of a deeper, more spiritual meaning in pictures, but not from the school where he put in a year of disillusionment and frustration under Maurice Denis. Escaping one day to the Louvre, he stopped for a long time before the Avignon Pieta *hardly aware of its subject matter. He was fascinated by some-*

38. Dorothy Gees Seckler, « Paul-Émile Borduas », *Arts Digest*, 1er juin 1955, p. 8-10.

thing in the « matière », rich, warm and deep. « I knew then », he said, « that this represented my deepest desire in painting. »

[...] He left a year later with memories of the shock of the Salon d'automne – even more of Renoir. Back in Canada, teaching under difficult conditions and almost isolated, Borduas destroyed almost everything he painted. Ten years after Paris, out of the dozens of competent landscapes he had painted, one came that he did not destroy. In a rather Impressionist scene (reproduced) of two trees and a field he was conscious for the first time of putting down only the essentials. But there was more than light in this little landscape. There is a hint, a gentle one, of the dynamism that will distinguish his later work in the daubs of light that streak across tree trunks and foliage. What is important is that these spots break away from the solid forms. Swept slightly forward, they become a part of a directional flow. A detached bit of foliage is held in space simply by the tension with other spots. Borduas realized only dimly what new freedom he had won although he kept the landscape in his studio and pointed it out to his students.

When surrealism arrived in the pages of Verve *in 1939, Borduas was not entirely unprepared for its ideas. When Breton said that the creative forces in art resided in the unconscious rather than the conscious mind, Borduas recognized an evident truth. In his classes with younger children he marveled at the « beautiful compositions born of a mysterious ignorance. » [...]*

Borduas' « automatic » paintings were the crucial turning point in his work. He uses the word « delirant » to describe the kind of expression that now opened up with these first explorations of complete spontaneity. His initial works in automatism were carried out in gouache in three main stages. He first made a linear scheme in a free rhythm, without planned design, then filled in the areas between lines. He studied the result of this improvization intently, often finding that the configurations seemed « very far in space ». The final stage was adding soft spots of dark. These seemed to complete the forms and « make them real ».

Whether or not automatism was as crucial as Borduas believes – and many Canadians agree with him – it is obvious that surrealism, with its stress on the marvellous, had an access to the imagination formed in a repressed and religious atmosphere that another movement, such as cubism, could not have had. One cannot doubt the evidence of his paintings following the « automatic » gouaches that he experienced a deep liberation. The emotional violence of his forms, the turbulence of space, the deep resonant tones splashed with light, all speak of a fury of release. The consequence of his experience was the belief that each painting must spontaneously and freshly recreate the emotional world. This determination never to rest with the forms, however successful, of any painting or merely to elaborate the success amounts to a faith of religious force. It accounts for the greater tension and spirituality in his work as compared with that of other artists who also rely on spontaneity, but who allow it to solidify into an element of style. In an art of accidents it is essential to go all the way, to renew eternally the risk and the defiance. This approach has to be paid for, of course, since the manner of a good painting is seldom repeated. The artist loses something in each picture as he gains something else. [...]

When Borduas first came here, his paintings were at an interesting transition between the dark, brown-toned depths of his earlier surrealist paintings and his present white palette. In pictures like les Parachutes Végétaux *[...] Borduas did not realize that the airy space in which his luminous forms were projected seemed deep – one even had the feeling of a ceiling or a distant floor in the painting. To him the space was all immediate and close and the forms were without any associations as he painted them – afterwards they often suggest images which may be incorporated in the title. Then, as today, when an association occurs during the painting, he stops work.*

Around 1953, as the palette knife completely replaced his large brushes, the whites increasingly fragmented the darks, and blacks rose to the surface. (Out of the work of this period exhibited in his first one-man show in New York, the Museum of Modern Art purchased two works.) Baroque, diagonal movements were met by thrusts sprung from other axes. Today the whites have expanded so as to close the gaps between planes. Whites, streaked with color, fold against blacks or other whites in an upward and outward dynamism that continues beyond the frame. With his attention fixed in light and movement he has achieved a revolutionary space without negative areas. Space extends continuously in all directions, aspiring to infinity. [...]

Less bitter now, more philosophic about defections from his ideal, Borduas is still sure that the great challenge is to achieve an absolute art of perfect spontaneity. Asked by a Canadian when he would return to nature, he replied that we have just begun to explore the inner world of feeling, « for this task we will need at least the rest of this century. »

Entrevue accordée au critique Jerry Clark.

[« Jerry Clark's New York. Talk with an artist »][39]

Since at least one great Canadian expatriate, Paul-Émile Borduas, has chosen neither Paris nor Rome as his creative heaven I went around yesterday to see him and ask what he thought about the continental turnabout. Borduas, a tiny, soft-spoken yet intense man, whose avant-garde paintings have set in motion an entire new school in Canada and the U.S., thought that both Paris and Rome left unanswered the need of the North American painter, particularly the beginner.

« Until 10 years ago », he said, « nearly all artists from here were trying to wear the same cloak as the European painter. Yet the feelings of the North American painter is entirely different from the European. This feeling is still very loose

39. Jerry Clark, « Jerry Clark's New York – Talk with an Artist », *The Montreal Star*, 9 juin 1955, p. 4.

and indefinable ; it is an emotionnal, not an intellectual one. Our sensitivity to life is perhaps a bit 'rough' and not so sophisticated as the old world's, but it is this very naïveté that gives us youthfulness and freshness. What a shame that the youngsters have not recognized it, and have gone off in search of the elusive in foreign lands. »

Studied in Paris

Borduas, who is 49 and has studied in Paris, admits that he himself is guilty of forsaking native soil for New York. But, in justification, he adds, « at least I can still feel that I am a North American first. New York is the centre of the North American art movement, and here I have discovered what was lacking in Montreal – a stimulation, a proximity to developments as they happen, not a waiting of five or ten years for something new to be recognized and learned, as is the fate of the artist in Montreal. In the two years since I have been here I have detected a new dimension in my work, an awareness of space, an awareness that would have taken a decade to emerge at home. » [...]

« Acquire new convictions, passionately, taking all the risks », this was Borduas' advice to his students in Montreal , and the credo that led him, via surrealism, to his present ideal of an art of pure light and movement, divorced from all reference to objects. How does he explain « automatism », the expression of complete spontaneity ? « When we start, » he says, « we start with a blank mind – and a need. We don't know just where the need will take us. Each stroke leads to another, until an image suggests itself. »

[...] The floor around him is covered with tubes of pigment within easy reach, and he pauses only now and then for a cup of coffee, or, as he puts it « the escape of a movie. When I am disturbed or tired I find my mood changes in the atmosphere of a cinema. It makes no difference whether the picture is good or bad ». [...]

The studio costs $200 a month, and Borduas admits it was with shame that he took it. « But I cannot work in a dingy place, in a garret that so many young artists think fashionable » he says defensively. He has managed to sustain himself in New York through the sale of his paintings, a rare enough feat, though often the immediate future looks bleak. « I worry about security », he says, « Yet I know that for anyone in a creative field – whether he is an artist or writer or composer – security is a dangerous thing. A man will not work properly if he has economic comfort. He must be worried to be stimulated. »

What advice does he give young people who constantly drop by his studio to see whether they should make art a lifetime career ?

First he repeats the belief that the beginner should stay as close to North American roots as possible. « Then, and only then, can he afford to indulge in travel to see what other schools have to offer and to assimilate what pleases him. » Invariably, Borduas winds up by asking the questioner how much he is willing to sacrifice.

« A man can make a life in art, » he says, « only if it is impossible for him to think of anything else. If you are inclined to do anything else, do it, because art is not really in your heart. »



Rencontre à l'atelier de la rue Rousselet, à Paris, peu après l'exposition de Borduas à la galerie Martha Jackson de New York. L'auteur parle, en introduction, de la visite qu'il a faite à l'exposition de la Maison des étudiants canadiens. L'exposition à la galerie Martha Jackson eut lieu du 18 mars au 6 avril 1956 et s'intitulait : «*Paul-Émile Borduas Paintings* » ; celle de la Maison des étudiants canadiens (sur les jeunes peintres canadiens) était collective et eut lieu du 30 mai au 25 juin 1957. Les sous-titres sont de l'auteur de l'article ou de l'éditeur du journal.

[« Le peintre P.-É. Borduas parle de son art à un journaliste parisien »][40]

Nous avons été reçus dans son atelier par le maître, qui ignorait encore à quel point ses plus récentes œuvres avaient été appréciées à New York. Cet atelier, dont les fenêtres tombent sur le mur du parc entourant la clinique opératoire des pères [*sic*] de Saint-Jean-de-Dieu, est situé dans une de ces rues parfaitement tranquilles que seuls, semble-t-il, les peintres, même étrangers, ont le don de découvrir au cœur d'un Paris fébrile.

Lumière naturelle

Dès le premier pas, nous fûmes éblouis par la blancheur à la fois crémeuse et brillante, des dernières toiles du peintre, qui sont comme éclairées par le dedans, tandis que de larges taches noires et brunes ajoutent un élément de mystère. Nous en fîmes la remarque à M. Borduas, qui eut cette formule : « C'est de la lumière peinte ». « Je veux, nous expliqua-t-il, donner à chacun de mes tableaux la qualité de lumière qui lui est propre. Dans celui-ci, nous fit-il remarquer en montrant du doigt une longue ligne blanche peinte au couteau et faisant une légère saillie, cette lumière est donnée par le relief qui projette, par un effet particulier d'éclairage, une demi-teinte naturelle. » Ce procédé est précisément ce que le peintre appelle lumière naturelle par opposition à celle que la peinture classique obtient en utilisant des couleurs plus foncées pour figurer les ombres.

---

40. Jean Gachon, « Le peintre P.-É. Borduas parle de son art à un journaliste parisien », *la Presse*, 20 mars 1957, p. 19.

Il est rare qu'un peintre consente à expliquer de façon claire les mobiles qui l'ont inspiré dans sa création, car il s'agit là d'un monde de sensations et de pensées difficiles à analyser. Mais tel n'est pas le cas avec M. Borduas. Et comme nous nous en étonnions, le maître nous rappela qu'il avait été professeur et par conséquent habitué à exposer des idées. C'est pourquoi M. Borduas nous montra par quel effet d'optique ses tableaux étaient « réversibles », c'est-à-dire pouvaient être considérés, grâce à « l'interchangeabilité des plans » soit blanc sur fond noir, soit l'inverse.

Expérimentations sur les formes

Comme nous comparions ses œuvres plus anciennes, qui sont plus chargées, avec les plus récents de ses tableaux lesquels [procèdent] de la même formule dépouillée ou « figure schématique » particulièrement appréciée à New York, M. Borduas nous dit qu'il cherchait à purifier et simplifier de plus en plus sa peinture. Puis, s'élevant jusqu'à la philosophie de son art, le maître chercha à nous faire comprendre son désir de créer des « toiles cosmiques », c'est-à-dire donnant une impression du monde qui ne soit plus seulement limitée à l'homme, mais qui participent à l'universel : ceci grâce à une relation entre les masses peintes « à des places très précises ».

Mais Paul-Émile Borduas reconnaît que les lois devant régir une telle peinture lui échappent encore et qu'il en est de même pour plusieurs de ses amis. C'est pour rechercher ces lois picturales que le maître va « porter ses prochaines expérimentations sur les formes ».

Relation homme-univers

Cette conversation nous amena à l'interroger sur l'orientation de l'art contemporain. Pour lui, la notion purement humaniste est dépassée. Les connaissances de l'homme se sont prodigieusement développées et il faudrait que la peinture entière compte. « Ce que voudrait l'artiste d'aujourd'hui », nous dit Paul-Émile Borduas, « c'est établir une relation entre l'homme et son milieu qui ne soit plus seulement visuelle mais qui englobe tout ce que l'humanité a appris de l'univers ».

Dans le compte rendu d'un voyage à Paris en 1957, Jasmine et Philip Pocock – à qui l'on doit aussi d'excellentes photographies de Borduas à Paris – donnent le même écho que l'article précédent de Gachon. Leur texte est plus bref mais évoque la même lumière et le même ordre.

[Canadian Artists in Paris][41]

[...] Hearing him delineate the type of art criticism (a result of our having mentioned Graham McInnes's recent article in Canadian Art *of which magazine several copies lay piled on his table), one noted more strongly the bold, mainly black-and-white pattern of the canvas behind him and idly thought that here was not a magician in pigments but rather a logician who sought to make a more and more ordered world of rhythms and textures out of his emotional impulses in painting. There was little reflection of « automatic » expression in this particular canvas ; to make a not too far-fetched analogy, it looked more like a syllogism worked into a textured wall.*

Borduas expressed regret over two things. He was sad to be away from Canada for such a time, but considered that the conditions associated with his work necessitated this separation. Also, he was sad at the swift passage of time : « There is so much that I want to do, so many things that I want to say and there is so little time in which to do it. »

Propos extraits du compte rendu de l'« Exposition Paul-Émile Borduas » à la galerie Saint-Germain, du 20 mai au 13 juin 1959. Le titre de l'article est justifié par le fait qu'il s'agit de la première exposition-solo de Borduas à Paris. L'exposition à la Maison des étudiants canadiens (30 mai-25 juin 1956) et l'exposition « Spontanéité et réflexion » à la galerie Arnaud (5-31 mars 1959) étaient ouvertes à plusieurs exposants. Le titre de *la Presse* du 2 juin 1956, « Borduas expose pour la 1re fois à Paris ; récital Monik Grenier » est donc exact même s'il ne mentionne qu'un des participants de l'exposition.

[« Première exposition de Borduas à Paris »][42]

« Ma peinture », nous a-t-il dit, « s'attache à suggérer de plus en plus, par des contrastes, l'espace illimité, surtout par l'opposition du blanc et du noir qui est très tranchée. J'emploie la couleur telle qu'elle sort des tubes, sans aucune addition. Je recherche une visibilité de plus en plus franche. Le jeu de la lumière sur le blanc et le noir – ou toute autre couleur employée – donne à la toile sa vibration propre. »

41. Philip et Jasmine Pocock, « Canadian Artists in Paris. A Photographic Jaunt into Paris Studios... », *Canadian Art*, vol. 14, nº 4, été 1957, p. 156, repris dans *Canadian Art*, vol. 17, nº 2, mars 1960 et dans Maxwell Bates, « Visual Art and Photography », *Artscanada*, nos 244-247, mars 1982, p. 90.

42. Jean Gachon, « Première exposition de Borduas à Paris », *la Presse*, 27 mai 1959, p. 34.

Propos tenus lors de l'exposition d'Ottawa et rapportés presque sept ans plus tard. L'auteur de l'article croit se souvenir que Borduas était venu de New York pour cette exposition alors que le peintre, en réalité, demeurait encore à Montréal. C'est le choix de la toile : *The Sea Gull*, par le directeur de la Galerie nationale, pour illustrer la série « The Isms of Art » (au foyer de la galerie), qui est l'occasion de l'article. Dans un article subséquent, l'auteur tiendra sensiblement les mêmes propos (« Exhibition at Gallery Recalls Art Rebellion », *The Ottawa Citizen*, 8 mars 1962, p. 2).

[« *'Automatisme'* Quebec's Own Version Of French Surrealism »][43]

In eloquent French and with lively French gestures he pointed out how his painting grows by « intuition » rather than by stiff, strict, deliberate composition. It grows in an « automatic » way, as it were.

« I do not think, » he said, « my brush thinks for me, guided by instinct. My brush determines the composition, establishes what I am going to do... No, I don't plan anything at the outset... let forms and colors grow out of the canvas... »

Réflexion rapportée par Marcelle Ferron, dans un numéro spécial de revue consacré à Borduas sous la direction de Charles Delloye. Une des citations renvoie à une lettre de Borduas à Marcelle Ferron datée du 19 mars 1955. On peut y lire, *verbatim* : « Il y aurait mille choses à dire : Sur cette nouvelle sensation de profondeur illimitée qu'on appelle 'Espace'. Cette sensation rajeunit toute l'approche du tableau qui ne s'évalue plus ainsi en terme 'lumière'. Et, sur l'objectivation ultime de l'accident. » Une autre citation renvoie à une lettre du 8 août 1954 à Marcelle Ferron : « Il n'y a pas de synthèse possible du monde. L'on ne peut faire que la synthèse de ses idées, ce qui [n']est rien du tout » (fonds privé).

[« Témoignages sur Paul-Émile Borduas Marcelle Ferron »][44]

Un des problèmes clés de la dernière période de Borduas, problème qui l'inquiétait déjà à New York, était celui de l'évidence visuelle d'un tableau. Cette évidence visuelle lui semblait absolument nécessaire dans notre monde d'efficacité et de vitesse. La peinture se voit

---

43. Carl Weiselberger, « *'Automatisme'*. Quebec's Own Version Of French Surrealism », *The Ottawa Citizen*, 20 juin 1959, p. 18.

44. Marcelle Ferron, « Témoignages sur Paul-Émile Borduas – Marcelle Ferron », *Aujourd'hui. Art et architecture*, nº 26, avril 1960, p. [10].

dans le temps alors que ce temps soit pictural au possible et que la lisibilité de l'œuvre soit immédiate. Mais une écriture pareille est souvent basée sur un parti pris systématique, exécrable, impossible pour Borduas à cause de la lassitude de la sensation de répétition qu'elle provoque. De 1955 à 1960, il tentera cette évidence visuelle et obtiendra ce qui lui paraissait impossible. Chaque tableau conserve une individualité d'une « sensation de réalité » extrêmement intense. Il a atteint ce dépouillement qu'il recherchait. Ses tableaux sont austères, lucides mais conservent cette matière sensible, cette rigueur dans le faire qui le caractérise. Toute son évolution est dominée par une recherche, celle de l'espace. « Il y aurait mille choses à dire sur cette nouvelle sensation illimitée qu'on appelle espace ; cette sensation rajeunit toute l'approche d'un tableau qui ne s'évalue plus ainsi en terme « lumière ». » Il disait, quelques jours avant de mourir, « c'est difficile de peindre, et cela me devient de plus en plus difficile ». D'où venait cette difficulté pour ce peintre qui possédait une technique absolument sûre, une maîtrise qu'il avait acquise après des années de travail, si ce n'est une difficulté d'ordre poétique voulant rejoindre une réalité jamais exprimée auparavant. Il y a des êtres qui, par leur « qualité d'être » sont inoubliables et marquent une époque. Borduas est de ceux-là.

Cette phrase qu'il disait et que je trouve manifester une de ses angoisses les plus tenaces : « On ne peut pas faire la synthèse du monde, on ne peut faire que la synthèse de ses idées et ça n'a aucune sorte d'importance. »

Propos cité dans une notice qui rappelle aux lecteurs la mort récente de Borduas. Le numéro de revue où cette notice est publiée donne en même temps la première réédition intégrale (à quelques coquilles près) de *Refus global.*

[« Une victime du conservatisme – L'exilé Borduas »][45]

[...] je voudrais citer quelques mots qui sont et qui résument Borduas et son action : « Quelle révélation, disait-il, doit être pour un aveugle-né les premiers, les douloureux et merveilleux accents du jour sur la rétine. Et quel progrès il se sent faire peu à peu, vers la connaissance lucide, la netteté des formes et des corps ».

45. Marcel Barbeau, « Une victime du conservatisme – L'exilé Borduas », *la Revue socialiste,* été 1960, p. 56.

Extrait d'une lettre à *Canadian art*, où Rowell Bowles, qui a rencontré Borduas deux fois à New York et une fois à Paris (en novembre 1956), fait part d'une longue discussion tenue lors de la rencontre de Paris.

[« My own life is so short »][46]

[...] When last I saw him, he spoke of the contrast between Paris and New York, the old world and the new. Perhaps it was the oppressive weather – it had been weeks, he told me, since he had seen the sun – but he felt then that the creative wave had left the old world, had passed to the new, and he longed for the brutal spacescape, the brilliant sun, of remembered Manhattan.

He felt the identity of his art with the new thrust of life, the limitless and ancient vitality of the new world. He spoke of Gothic architecture as a thing set apart and treasured for itself, whereas Greek architecture by design and Manhattan who knows how are fully within the sweep of life, in a cosmic and historic setting.

Speaking of his own painting, he said that he was driven toward a great simplicity. He showed me his latest work – black islands in a sea of white – and said he felt the greatest work would somehow be wholly white. « I feel there is something archaic about my art », he said, « though my own life is so short. »

Réflexions de Borduas rapportées par Jean Éthier-Blais dans *Vie des arts*, été 1960, section intitulée « Hommage à Borduas », p. 26-31.

[« Conversation, rue Rousselet »][47]

Sans les voir, il regardait, à l'autre bout de l'atelier, ses toiles épaisses (« une glèbe blanche », me dit-il), du blanc, du noir, du brun. Il avait un côté artisan. Il avait peint. Le temps de se reposer était venu. Il ne pensait plus à sa peinture. Il pensait à lui, reposoir de sa peinture de demain. Il sourit et dit :

« C'est le cœur lourd que je suis parti pour l'Espagne. Lourd, et quand même avec de l'espoir. Ce pays m'attirait. J'avais tout l'hiver pensé au soleil. Pourtant, descendant par les routes de France, vers les Pyrénées, à mon grand étonnement, l'attirance de ce soleil, de cette *lu-*

46. Rowell Bowles, « My own Life is so short », *Canadian Art*, vol. 17, nº 4, juillet 1960, p. 253.

47. Jean Éthier-Blais, « Conversation rue Rousselet », *Vie des arts*, vol. 5, nº 19, été 1960, p. 26-31.

mière que je recherchais, se précisa, se fit plus forte. Comme si, d'être à ma portée, la lumière de l'Espagne se fût emparée de moi. Je la souhaitais comme peintre. Elle m'envahit comme homme. Il y a quelque chose du délire dans la lumière espagnole ; elle vous frappe comme la mort, qui est l'agent du délire.

[...] Que voulez-vous, me dit-il, je n'arrive pas à aimer les Français, les Parisiens. Bien sûr, je suis Canadien, ils me traitent comme l'un des leurs, donc mal. Ils ne voient pas un étranger en moi. Mais il me manque que l'on m'aime. Je suis trop vieux pour faire tous les premiers pas. J'ai voulu des amitiés françaises. Je ne les ai pas trouvées. Vous êtes témoin que je dois me rabattre sur le Canada. »

Mais même par les Canadiens, il se sentait en quelque sorte rejeté. « Je suis en marge, je ne suis pas l'un des leurs, l'un des vôtres. Ceux qui me voient, qui cherchent à me comprendre sont de passage ici, où vivent à Paris, à New York. Au Canada, à Montréal même, trop de conformisme les entoure. Ils n'auraient pas le courage... » Cette solitude lui pesait. Non pas la solitude de l'artiste, mais celle de l'homme. Cette distinction lui était chère. Il croyait beaucoup à l'amitié, aussi à la reconnaissance. Certains, à qui il avait appris à être libres, l'avaient déçu.

Il me remit un exemplaire de *Refus global.* « Cette œuvre m'aura beaucoup nui. Non tellement par son contenu, que par sa forme, que par sa qualité de cri. Un professeur ne doit pas crier dans le désert. Il peut hurler avec les loups, mais pas de cri solitaire. On pouvait croire que j'ai voulu ébranler la société. Il n'en était rien – tout ce que j'y exprime, d'autres avant moi l'avaient dit. Et toutes ces idées étaient dans l'air. Elles pouvaient être dites, il ne fallait pas qu'elles fussent écrites. Mais je ne regrette rien. Ce livre m'aura conduit à New York où je me suis trouvé. » Il y avait aussi découvert la psychanalyse. Il y croyait mordicus. Pour les autres ; lui-même n'avait jamais succombé aux incantations psychanalytiques.

« À Montréal, absorbé par la création, l'enseignement, les idées, la lutte, je me croyais au centre de la défense de l'art, de ma conception de l'expression picturale. À New York, j'ai découvert que le monde était vaste et que Montréal n'était qu'un premier échelon. Là-bas, j'ai bouillonné, j'ai cherché à tout dire, sans arrière-pensée, à me livrer moi-même à moi-même. Et puis j'ai goûté au départ à la volupté d'être sans racines, qui devait me conduire ici. Au fond, l'élément du monde qui me demeure le plus permanent, le seul peut-être, c'est la peinture, la peinture physique, la matière, la pâte. C'est là mon sol natal, c'est ma terre. Sans elle je suis déraciné. Avec elle, que je sois à Paris ou ailleurs, peu importe – je suis chez moi. »

Je lui dis qu'il y paraissait et que ne retrouverait-on pas son âme dans ses toiles, qu'elles fussent tourbillonnantes ou planes ? « Ma pein-

ture est toujours en mouvement, me répond-il ; que je peigne un carré dans un autre carré, dans un cercle, ou le contraire, il y a toujours la vie intérieure ; la mienne qui est à l'origine de la toile, et la vie intérieure de la matière qui, elle aussi, est féconde. Si le poète n'est pas lié à son encre, le peintre l'est à sa matière. Car c'est en elle qu'est le réel – et le réel transposé, revécu, n'est-ce pas l'art ? »

Borduas croyait que, par la création, sa vie elle-même prendrait figure universelle. Un jour que nous sortions déjeuner, il dit : « Le spectacle de la rue ne vous afflige-t-il pas ? Tout le monde porte un masque – personne n'est vrai en public. Le contact de nos semblables nous force à mentir. Pour moi, je ne le veux pas. Mais je suis un timide qui agit par éclats. Mais rassurez-vous, je peins sans masque et non pas comme un animal coupable. »

Page laissée blanche

BIBLIOGRAPHIE

A – ÉCRITS DE PAUL-ÉMILE BORDUAS

I Œuvres publiées

« Fusain », *Amérique française*, novembre 1942, p. 32. Réédition : BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 21. Traduction [par François-Marc Gagnon et Dennis Young] : « Charcoal », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 21.

« Manières de goûter une œuvre d'art », *Amérique française*, vol. 2, nº 4, janvier 1943, p. 31-44. Rééditions : ROBERT, Guy, *Borduas* (1972), p. 257-272 ; *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 23-36 ; MAILHOT, Laurent, *Essais québécois, 1837-1983*, p. 187-188 [extrait]. Traduction : « Ways to appreciate a work of art », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 23-36.

« La Transformation continuelle », *le Devoir*, 3 décembre 1977, p. 42. Rééditions : dans ROBERT, Guy, *Borduas ou le dilemme culturel québécois* (1977), p. 237-246 ; *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 37-43 ; MAILHOT, Laurent, *Essais québécois, 1837-1983*, p. 189-191 [édition partielle]. Traduction : « From the day we are born... », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 37-43.

« Commentaires sur des mots courants », dans le collectif *Refus global* (1948), 2e fascicule, p. 1-11. Rééditions : *Borduas et les automatistes, Montréal, 1942-1955*, p. 108-114 ; *Aujourd'hui. Art et architecture*, vol. 5, nº 26, avril 1960, p. 8 [édition partielle] ; DELLOYE, Charles, édit., *Borduas, 1905-1960* (1960), p. [4-5] [édition partielle] ; *Situations*, 5e année, nº 3, mai-juin 1961, p. 66-68, [édition partielle] ; *la Barre du jour*, nº 17-20, janvier-août 1969, p. 188-189 [édition partielle] ; *Refus global*, Shawinigan, Éditions Anatole Brochu, 1972, p. 30-40 ; « Automatisme expérimental », « Généreux »

et « Plastique », dans BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise* (1977), fac-similé du manuscrit *T.* 257-II-i, p. 64 [hors-texte] ; *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 73-79 ; « Révolution », *Écrits/Writings, 1942-1958*, fac-similé du manuscrit *T* 257-II-a, p. 174 ; *Artscanada*, décembre 1978 – janvier 1979, nº 224-225, p. 15-16 [édition partielle]. Traduction : DELLOYE, Charles, édit., « schilderij » [trad. hollandaise de l'article « Tableau »], *Borduas, 1905-1960* (1960), p. [2-3] ; « Commentaries on some current words », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 73-79 ; « Comments on Some Current Words », traduction par Ray Ellenwood, *Total Refusal*, Toronto, Exile Editions, 1985, p. 45-53.

« En regard du surréalisme actuel », dans le collectif *Refus global* (1948), 3e fascicule non annoncé au sommaire, p. [1-3]. Rééditions : *Refus global*, Shawinigan, Éd. Anatole Brochu, 1972, p 43-46 ; *Borduas et les automatistes, Montréal, 1942-1955* (1971), p. 115-118 ; *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 71. Traduction : « Concerning today's surrealism », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 71 ; « About Today's Surrealism », traduction par Ray Ellenwood, *Total Refusal* (1985), p. 55-58.

Refus global, manifeste contresigné par Magdeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse [Renaud-] Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan, dans le collectif *Refus global* (1948), 1er fascicule, p. 1-15. Rééditions : dans *Aujourd'hui. Art et architecture*, vol. 5, nº 26, avril 1960, p. 6-8 [édition partielle] ; *la Revue socialiste*, nº 4, été 1960, p. 57-63 ; TURNER, Evan H., *Paul-Émile Borduas, 1905-1960* (1962), p. 49 [édition partielle] ; TOUGAS, Gérard, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France, 2e édition, 1964, p. 277-283 [édition partielle] ; *la Barre du jour*, nº 17-20, janvier-août 1969, p. 138-154 [extraits] ; DE GRANDPRÉ, Pierre, *Histoire de la littérature française du Québec*, t. III, Beauchemin, 1967-69, p. 208-210 [édition partielle] ; *le Quartier latin*, 7 au 20 novembre 1970, p. 24-25 ; *Borduas et les automatistes, Montréal 1942-1955* (1971), p. 95-106 ; ROBERT, Guy, *Borduas* (1972), p. 273-283 ; *Refus global*, Shawinigan, Éditions Anatole Brochu, 1972, p. 9-25 ; *Textes*, Montréal, Parti pris, « Paroles », nº 34, 1974, p. 9-19 [les pages 4 – 5 de l'édition originale manquent dans cette édition] ; FISETTE, Jean, *le Texte automatiste* (1977), p. 163-172 ; *Refus global et Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, « Projections libérantes », 1977, p. 27-40 ; *Forces*, nº 38, 1er trimestre 1977, p. 31 [édition partielle] ; ROBERT, Guy, *Borduas ou le dilemme culturel québécois* (1977), p. 46 [fac-similé du 3e feuillet du manuscrit *T.* 257-1-B et, p. 176, fac-similé du 1er feuillet du manuscrit *T.* 257-1-A] ; *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 55-70 [fac-similé du texte de l'édition Mithra-Mythe] ; *Écrits/Writings*,

1942-1958, p. 45-54 ; LATOUCHE, Daniel et Diane Poliquin-Bourassa, *le Manuel de la parole*, Montréal, Boréal Express, t. II, 1900 à 1950, 1978, p. 275-281 ; BOISMENU, Gérard, Laurent Mailhot et Jacques Rouillard, *le Québec en texte*, Boréal Express, 1980, p. 140-145 ; DIONNE, René et Gabrielle Poulin, « L'âge de l'interrogation, 1937-1952 », dans Gilles Marcotte, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Éd. la Presse, 1980, t. IV, p. 209-215 [édition partielle] ; VINCENTHIER, Georges, *Histoire des idées au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 1983, p. 209-215 [édition partielle] ; MAILHOT, Laurent, *Essais québécois, 1837-1983*, p. 181-183 [édition partielle]. Traductions : TURNER, Evan H., *Paul-Émile Borduas, 1905-1960*, 1962, p. 47 [édition partielle de la traduction de Simon Watson Taylor] ; « Paul-Émile Borduas (1905 – 1960) *Refus global* », dans COOK, Ramsay, édit., *French-Canadian Nationalism, an anthology*, Toronto, MacMillan, 1969, p. 276-283 ; « Global Refusal », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 45-54 ; « Refus global », *Artscanada*, décembre 1978 – janvier 1979, p. 19-20 [réédition partielle de la traduction de Simon Watson Taylor] ; « Refus global », traduction de Ray Ellenwood, *Total Refusal* (1985), p. 25-41.

Projections libérantes, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1949, 40 p. Rééditions : *la Barre du jour*, nº 17-20, janvier-août 1969, p. 5-44 ; ROBERT, Guy, *Borduas* (1972), p. 285-321 ; *Études françaises*, vol. 7, nº 3, août 1972, p. 243-305 [édition présentée par François-Marc Gagnon et annotée par Nicole Boily, Michèle Goyer, François Laurin et Françoise Legris] ; *Textes*, Montréal, Parti pris, « Paroles », nº 34, 1974, p. 23-70 ; *Refus global et Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 41-90 ; *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 81-113 ; MAILHOT, Laurent, *Essais québécois, 1837-1983* (1984), p. 187-188 [édition partielle]. Traduction : « Liberating projections », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 81-113.

« Les Expositions itinérantes », publié sans titre dans François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre* (1978), p. 272-273. Réédition : « À quoi servent les expositions itinérantes ? », *Écrits/Writings, 1942-1958* (1978), p. 117-118. Traductions : « Travelling exhibitions display a confusion of purpose », *Canadian Arts*, vol. 7, nº 1, automne 1949, p. 23-24 ; « Travelling exhibitions display a confusion of purpose », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 117-118.

« Communication intime à mes chers amis », *la Presse*, 12 juillet 1969, p. 24. Réédition : *Écrits/Writings, 1942-1958*, 1978, p. 119-124. Traduction : « An intimate communication to my dear friends. Paul-Émile Borduas », *Artscanada*, juillet-août 1976, p. 1-3 ; « An intimate communication to my dear friends », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 119-124.

« Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », *Canadian Art*, vol. 10, nº 4, 1953, p. 158-161 et 168. Rééditions : dans le collectif *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas* (1973), p. 139-144 ; *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 131-134. Traduction : « Some thoughts about the work of love and dream of Monsieur Ozias Leduc », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 131-134 ; « Some Thoughts about the Work of Love and Dream of Monsieur Ozias Leduc », *Artscanada* [40th Anniversary Issue], March 1982, nº 244-247, p. 59-61.

« Après tant de siècles de silence », sous la manchette « Paul-É. Borduas nous écrit au sujet de OZIAS LEDUC », *Arts et pensée*, vol. 3, nº 18, juillet-août 1954, p. 177-179. Rééditions : dans le collectif *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas* (1973), p. 145-150 ; *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 135-138. Traduction : « Paul-É. Borduas writes to us about Ozias Leduc », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 135-138.

« Objectivation ultime ou délirante », sous la manchette « Borduas situe la peinture contemporaine », *l'Autorité du peuple*, 12 mars 1955, p. 4. Réédition : « Objectivation ultime ou délirante », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 139-140. Traduction : « Ultimate and delirious creation », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 139-140.

« Propos d'atelier », *le Devoir*, 9 juin 1956, p. 3.

« Questions et Réponses », *le Devoir*, 9 juin 1956, p. 3 et 11 juin 1956, p. 7. Rééditions : TURNER, Evan H., *Paul-Émile Borduas, 1905-1960* (1962), p. 51-53 ; *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 144-150. Traduction : « Answer to an enquiry by J.-R. Ostiguy », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 144-150.

« Approximations », sous le titre collectif a ous en reparlerons dans dix ans », *Situations*, vol. 1, nº 2, février 1959, p. 32-35. Rééditions : « Réponse à une interview », *Aujourd'hui. Art et architecture*, vol. 5, nº 26, avril 1960, p. 8-9 ; «*Refus global* : dix ans après », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 151-152. Traduction : «*Global Refusal* : ten years after », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 151-152.

« Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés », *Situations*, vol. 3, nº 2, mars-avril 1961, p. 60-64. Rééditions : *Liberté*, vol. 4, nº 22, avril 1962, p. 245-248 ; *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 153-155. Traduction : « One small corner-stone in the turf of my old prejudices », *Écrits/Writings, 1942-1958*, p. 153-155.

II Œuvres inédites

« Journal : 1929-1930 », 139 f., manuscrit, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 34.

« Perspective », 48 f. cartonné, dactylographie (double au carbone), ill. originales, Centre de recherche en art canadien, Université de Montréal.

« Composition décorative », 34 f., manuscrit, ill., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 37.

« Enquête sur l'artisanat et le tourisme – 1938 », spicilège, 116 f. numérotés 1-116, BNQ, fonds Jean-Marie Gauvreau [dorénavant J.-M. G.], 2/7/1.

« Enquête sur l'artisanat et le tourisme – 1938 », spicilège, 60 f. numérotés 1-60, BNQ, J.-M. G., 2/7/2.

« Enquête sur l'artisanat et le tourisme – 1938 », spicilège, 58 f. numérotés 1-58, BNQ, J.-M. G., 2/7/3.

« Enquête sur l'artisanat et le tourisme – 1938 », spicilège, 28 f. numérotés 1-28, BNQ, J.-M. G., 2/7/4.

« Au printemps dernier », 1942, 11 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 256-D.

« Ce destin, fatalement, s'accomplira », 1942, 25 p. sur 19 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 256-D2.

« Parler d'art est difficile – 1 », 1942, 15 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 256.

« Parler d'art est difficile – 2 », 1942, 8 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 256.

« Parler d'art est difficile – 3 », 1942, 8 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 256.

« Je vous dois des explications – 1 », 1942, 4 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 256.

« Je vous dois des explications – 2 », 1942, 2 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 256.

« Je vous dois des explications – 3 », 1942, 5 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 256.

« Le Retour », c. 1947, 9 f., fonds privé.

« Le Surréalisme et nous », c. 1947-1949, 4 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 257-III-E.

« Indiscrétions », c. 1948, 3 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 265.

« Parlons un peu peinture », c. 1948, 4 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 257-II-G. [Le premier feuillet des manuscrits « Parlons un peu peinture » (*T.* 257-II-B) et « Essai de rationalisation » (*T.* 257-II-J) apparaissent en fac-similé dans Guy ROBERT, *Borduas ou le dilemme culturel québécois*, p. 44-45.]

« Questions d'une actualité de plus en plus brûlante », 1948, 6 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 259-M.

« Pour retrouver une certaine liberté d'esprit », 1948, 3 f., Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, *T.* 259-L.

« La Chambre ouverte », c. 1957, 1 f., fonds privé.

III Œuvres en collaboration

BORDUAS, Paul-Émile et Jean-Marie Gauvreau, « Sainte-Angèle » [notes d'enquête sur l'artisanat et le tourisme ; dorénavant EAT], manuscrit, 7 juillet 1938, 4 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Bernard Côté, « Sainte-Luce » [EAT], manuscrit, 12 juillet 1938, 4 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile, Bernard Côté et Claude De Lorimier, « Rimouski » [EAT], manuscrit, 18 juillet 1938, 4 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Claude De Lorimier, « Sainte-Blandine » [EAT], manuscrit, 15 août 1938, 5 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Claude De Lorimier, « Saint-François-Xavier-des-hauteurs » [EAT], manuscrit, 18 août 1938, 4 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile, Jean-Marie Gauvreau et Claude De Lorimier, « Saint-Donat » [EAT], manuscrit, 19 août 1938, 5 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Claude De Lorimier, « Pointe-au-Père » [EAT], manuscrit, 22 août 1938, 4 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Claude De Lorimier, « Saint-Gabriel » [EAT], manuscrit, 23 août 1938, 4 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Claude De Lorimier, « Saint-Marcellin » [EAT], manuscrit, 29 août 1938, 3 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Claude De Lorimier, « Saint-Narcisse » [EAT], manuscrit, 29 août 1938, 3 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Claude De Lorimier, « Saint-Anaclet » [EAT], manuscrit, août 1938, 4 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Claude De Lorimier, « Bic » [EAT], manuscrit, août 1938, 4 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Claude De Lorimier, « Saint-F[ab]ien » [EAT], manuscrit, 2 septembre 1938, 4 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Claude De Lorimier, « Saint-Mathieu » [EAT], manuscrit, 2 septembre 1938, 4 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Claude De Lorimier, « Saint-Simon » [EAT], manuscrit, 2 septembre 1938, 3 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Claude De Lorimier, « Saint-Joseph-de-Lepage » [EAT], 6 septembre 1938, 4 f., BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile, Bernard Côté, Claude De Lorimier, « Comté de Rimouski. Arts domestiques » [EAT], dactylographie, s.d., 46 p. [transcription des rapports fragmentaires, précédée de « Notes générales » non signées (p. 1-4) qui sont vraisemblablement de Jean-Marie Gauvreau], BNQ, J.-M. G.

BORDUAS, Paul-Émile et Maurice Gagnon, « Beauharnois », rapports sur le comté, été 1939, dans « l'Inventaire des œuvres d'art » de Gérard Morisset [dorénavant ANQ, G. M.], microfilm 182(-1) : Beauharnois, nos 1299-1300 ; Saint-Clément, nos 1349-1358 ; Valleyfield, no 1407. Photos par Maurice Gagnon entre les nos 1298 et 1388.

BORDUAS, Paul-Émile et Maurice Gagnon, « Chateauguay », rapports sur le comté, 1939, ANQ, G. M., microfilm 182(-3) : Saint-Joachim, nos 118-138 ; Sainte-Martine, nos 270-271 et 291-293 ; Sainte-Philomène, nos 333-335 ; Saint-Urbain, no 345. Photos par Maurice Gagnon, entre les nos 230 et 335.

BORDUAS, Paul-Émile et Maurice Gagnon, « Huntington », rapports sur le comté, été, 1939, ANQ, G. M., microfilm 182(-4) : Saint-Anicet, nos 675-678. Photos par Maurice Gagnon, entre les nos 668 et 678.

BORDUAS, Paul-Émile et Maurice Gagnon, « Laprairie », rapports sur le comté, été, 1939, ANQ, G. M., microfilm 182(-11) : Caughnawaga, nos 1041-1070 ; Saint-Constant, nos 1235 – 1244.

BORDUAS, Paul-Émile et Maurice Gagnon, « Soulanges », rapports sur le comté, été, 1939, ANQ, G. M., microfilm 182(-32) : Les Cèdres, nos 1193-1208 et 1218-1219 ; Saint-Polycarpe, nos 1253-1256 ; Saint-Zotique, no 1281. Photos par Maurice Gagnon, entre les nos 1186 et 1273.

BORDUAS, Paul-Émile et Maurice Gagnon, « Vaudreuil », rapports sur le comté, été 1939, ANQ, G. M., microfilm 182(-33) : Sainte-Madeleine, nos 574-597 ; Sainte-Justine de Newton, nos 602-603. Photos par Maurice Gagnon, entre les nos 562 et 617.

BORDUAS, Paul-Émile et Maurice Gagnon, « Verchères », rapports sur le comté, été 1939, ANQ, G. M., microfilm 182(-33) : Belœil, nos 865-878 ; Contrecœur, nos 913-944 ; Saint-Antoine-sur-Richelieu, nos 1010-1024 ; Saint-Marc-sur-Richelieu, nos 1102-1128 ; Varennes, nos 1175-1176, 1274-1304, 1487, 1498-1506, 1517, 1151-1153. Microfilm 182(-34) : Verchères, nos 237, 248-249, 251, 255-271. Photos par Maurice Gagnon, entre les nos 913 et 1671 (microfilm 33), entre les nos 170 et 223 (microfilm 34).

BORDUAS, Paul-Émile et Maurice Gagnon, « Rapport mensuel sur l'inventaire des œuvres d'art – 15 août 1939 », 4 f., ANQ, fonds du Secrétariat général.

BORDUAS, Paul-Émile, Louise Gadbois, Éric Goldberg, John Lyman, Louis Muhlstock, Alfred Pellan, Goodridge Roberts, Jori Smith et Philip Surrey, « Réponse à M. Ch. Maillard », dans *l'Action catholique*, 15 mai 1941, p. 4 et « Réponse des Indépendants à M. Maillard », *l'Événement-Journal*, 16 mai 1941, p. 1. Rééditions : dans COUTURIER, Marie-Alain, « Réponse à M. Maillard », *le Canada*, 26 mai 1941, p. 2 ; « Réponse à M. Maillard », *le Devoir*, 28 mai 1941, p. 8 ; dans « Le père Couturier, o.p., répond à M. C. Maillard », *l'Événement-Journal*, 5 juin 1941, p. 4.

GAUVREAU, Pierre, « Protestation d'un groupe de peintres », *le Devoir*, 17 février 1948, p. 5. Texte contresigné par Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Magdeleine Desroches-Noiseux, Fleurant Éméry, [Marcelle] Ferron-Hamelin, Jean-Paul Goudreau, Jean-Paul Mousseau, Serge Phénix, Jean-Paul Riopelle, Claude Vermette, Guy Viau, Paul Wilson.

BORDUAS, Paul-Émile *et al.*, *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948 [85 p.], ill. Recueil comprenant : le manifeste *Refus global* [1er fascicule], *Commentaires sur des mots courants* [2e fascicule] et *En regard du surréalisme actuel* [fascicule non annoncé au sommaire] de Paul-Émile Borduas, *Au cœur des quenouilles*, *Bien-être* et *l'Ombre sur le cerceau* de Claude Gauvreau [3e fascicule], *l'Œuvre picturale est une expérience* de Bruno Cormier [4e fascicule], *la Danse et l'espoir* de Françoise Sullivan [5e fascicule] et *Qu'on le veuille ou non* de Fernand Leduc [1 feuillet] ; des reproductions d'œuvres de Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Marcelle Ferron-Hamelin, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron et Jean-Paul Riopelle, ainsi qu'une double jaquette illustrée par Jean-Paul Riopelle avec texte de Claude Gauvreau. Rééditions : *Borduas et les Automatistes, 1942-1955* (1971), p. 95-151 [texte seulement] ; Édition Anatole Brochu (1972), 112 p. [fac-similé partiel]. Traduction : *Total Refusal*, trad. par Ray Ellenwood, Toronto, Exile Editions, 1985 [119 p.] [fac-similé partiel].

[GAUVREAU, Claude] [*Manifeste sur l'Amiante*], extraits dans « 'Intellectuels' et 'artistes' pour la grève », *le Canada*, 3 juin 1949, p. 3. Contresigné par Jean-Paul Mousseau, Robert Blair, Muriel Guilbault, Jean-Maurice Laporte, Irénée Gaudreau, Denise Guilbault, Yves Lasnier, P.-É. Borduas, Maurice Perron, Pierre Gauvreau, Bernard Morisset, [Marcelle] Ferron-Hamelin, Roland Giguère, Conrad Tremblay, Gilles Robert, Lucien Morin, François Lapointe, Tancrède Marsil fils, Jean Lefebure, Madeleine Lalonde, Gérald McManus, Serge Phénix, Jean-Jules Richard, Rodolphe de Repentigny, Paquerette Villeneuve, Fernande Saint-Martin, Marcel Barbeau, Victor Côté, Jean-Guy Blain, Madeleine Garneau,

Roger Nadeau, Jean-Jacques Desbiens, Robert Rivard, Jean-Maurice Faucher, Françoise Sullivan, Rémi-Paul Forgues.

B – SUR BORDUAS ET LES AUTOMATISTES

I Catalogues, diaporamas, disques, films, vidéos

Automatisme et surréalisme en gravure québécoise, catalogue, Montréal, Musée d'art contemporain, 1976 [24 p.].

Borduas, film, réal. Jacques Godbout, Montréal, Office national du film, 1963, coul., 16 et 35 mm., 21 min. 9 sec.

Borduas, film, réal. Robert Millet, Paris, c. 1968, noir et blanc, 5 min.

Borduas and America / et l'Amérique, catalogue, texte de François-Marc Gagnon, Vancouver, The Vancouver Art Gallery, 1977, 57 p., ill.

Borduas et les automatistes, 1942-1955, catalogue, Montréal, Musée d'art contemporain, 1971, 154 p., ill.

Borduas 1905-1960, catalogue par Charles Delloye, Amsterdam, Stedelijk Museum [1960], 32 p., ill.

Borduas, Riopelle e la giovane pittura canadese, catalogue, Milan, Galerie Levi, 1962.

Collection Borduas du Musée d'art contemporain (la), catalogue par Françoise Cournoyer, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1976, 97 p., ill.

Dessin et surréalisme au Québec, catalogue, texte de Réal Lussier, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979, 40 p., ill.

Étoile noire (l'), tombeau de Borduas, musique de François Morel, Toronto, BMI Canada, 1964, disque, Columbia MS 6962.

Exposition Borduas – Ozias Leduc, catalogue, Québec, Musée du Québec, 1967.

Marcel Barbeau, Fernand Leduc, Paul-Émile Borduas I-II, diaporamas, Montréal, Centre de diffusion Yvan Boulerice, s.d.

Paul-Émile Borduas, vidéo, Montréal, Musée d'art contemporain, 4 novembre 1973, noir et blanc, 60 min.

Paul-Émile Borduas, film, réal. Charles Binamé, Interimage inc., Office de la télécommunication éducative de l'Ontario, 1976, 16 mm, coul., 28 min. 50 sec.

Paul-Émile Borduas, 1905-1960, catalogue, intr. de Evan H. Turner, Montréal, Musée des beaux-arts, 1962, c. 64 p., ill.

Paul-Émile Borduas, 1905-1960, catalogue par Evan H. Turner, Hanover NH, Hopkins Center Art Galleries, Darmouth College, 1967 [28 p.], ill.

Paul-Émile Borduas, esquisses et œuvres sur papier, 1920-1940, catalogue par Pierre-W. Desjardins *et al.*, Montréal, ministère des Affaires culturelles, 1977, 52 p., ill.

Paul-Émile Borduas et la peinture abstraite, Bruxelles, Éditions Lebeer Hossman, 1983, 112 p. [Il existe une traduction néerlandaise de ce catalogue par A. Smorscek].

Paul-Émile Borduas, peintre, catalogue, Montréal, Maison des arts de La Sauvegarde, 1967.

« Refus global » : mythe ou actualité, débat, 11 nov. 1983, galerie Graff ; anim. : René Payant ; vidéo-cassette, Audio-vidéothèque, Univ. du Québec à Montréal.

Révolution automatiste (la), catalogue, Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, 1980, 43 p., ill.

Surrealism and Canadian Painting, catalogue, London, Ont., London Public Library and Art Museum, 1964.

Via Paul-Émile Borduas, film, réal. Fernand Bélanger, Cinéfilms inc., 30 min., 1967.

II Livres et articles

[Anonyme], « Société d'étude et de conférences – Évolution des disciplines de l'art occidental – Conférence de M. Paul-Émile Borduas », *le Devoir*, 11 novembre 1942, p. 5.

[Anonyme], « Des mille manières de goûter une œuvre d'art une seule est absolue – Intéressante conférence de M. Borduas », *Montréal-Matin*, 11 novembre 1942, p. 9.

[Anonyme], « Savoir apprécier une œuvre d'art », *la Patrie*, 11 novembre 1942, p. 12.

[Anonyme], « Des mille façons d'apprécier une œuvre artistique – M. P.-É. Borduas dit les causes de la confusion dans l'appréciation des œuvres d'art », *le Canada*, 14 novembre 1942, p. 5.

[Anonyme], « Borduas situe la peinture contemporaine... et Borduas répond à Fernand Leduc », *l'Autorité du peuple*, 12 mars 1955, p. 4.

BARBEAU, Marcel, « Une victime du conservatisme. L'exilé Borduas. Chez un peuple assujetti, les chemins de l'épanouissement personnel sont barricadés », *la Revue socialiste*, nº 4, été 1960, p. 56.

BARRAS, Henri, « Quand les Automatistes parlent des Automatistes », *Culture vivante*, nº 22, septembre 1971, p. 28-30.

BEAUDET, André, *la Désespérante Expérience Borduas*, Montréal *les Herbes rouges*, nos 92-93, 1981, 76 p., ill.

BERTRAND, Claude et Jean Stafford, « Lire le *Refus global* », *la Barre du jour*, nos 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 127-184.

BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, l'Étincelle, 1977, xxiv, 380 p., ill. ; rééd. Montréal, les Herbes rouges, « Typo », no 8, 1986, 622 p., ill.

BOURASSA, André-G., «*Refus global* : a current interpretation », *Artscanada*, nos 224-225, « The presence of Paul-Émile Borduas », décembre 1978 – janvier 1979, p. 21-28.

BOURASSA, André-G., « Le pouvoir du noir », *Revue des sciences humaines*, no 173, janvier-mars 1979, p. 49-58.

BOURASSA, André-G., « Une nuit particulière », *Études françaises*, vol. 16, no 2, avril 1980, p. 29-46.

CAMUS, Michel, « Borduas, un point de repère prophétique », *Situations*, vol. 2, no 1, 1960, p. 22-27 [sous le pseudonyme de Michel Fougères] ; réédité [sans pseudonyme] dans *Lettre ouverte*, no 1, décembre 1960, p. 58-59.

CHARRON, François, *Peinture automatiste* précédé de *Qui parle dans la théorie ?*, Montréal, les Herbes rouges, 1979, 135 p.

DELLOYE, Charles, « Paul-Émile Borduas », *Aujourd'hui. Art et architecture*, vol. 5, no 25, février 1960, p. 22-27.

DELLOYE, Charles, « Témoignage », *Situations*, vol. 3, no 3, mai-juin 1961, p. 70-72.

DELLOYE, Charles, « Borduas et l'automatisme. Art et révolution au Canada français », *les Temps modernes*, vol. 27, no 304, novembre 1971, p. 697-717.

DORAIS, Lucie, « Borduas' beginnings, influences and figurative painting », *Artscanada*, nos 224-225, « The presence of Paul-Émile Borduas », décembre 1978 – janvier 1979, p. 6-13, ill.

ÉLIE, Robert, *Borduas*, Montréal, l'Arbre, « Art vivant », 1943, 24 p., ill.

ÉLIE, Robert, « Au delà du refus », *Revue dominicaine*, vol. 55, t. 2, juillet-août 1949, p. 5-18 ; septembre 1949, p. 67-68.

ÉLIE, Robert, « Hommage à Paul-Émile Borduas », *Vie des arts*, vol. 5, no 19, été 1960, p. 18-25.

ÉLIE, Robert, « Borduas à la recherche du présent », *Écrits du Canada français*, no 24, 1968, p. 89-103.

ELLENWOOD, Ray, « Surrealism Borduized. Borduas as interpreter of Surrealism to the Automatists », *Artscanada*, nos 224-225, « The presence of Paul-Émile Borduas », décembre 1978 – janvier 1979, p. 14-18, ill.

ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Conversation rue Rousselet », *Vie des arts*, vol. 5, nº 19, été 1960, p. 26-31.

ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Épilogue et méditation », *Liberté*, vol. 4, avril 1962, p. 252-263.

ÉTHIER-BLAIS, Jean, « On Paul-Émile Borduas », dans Robert L. MacDougall éd., *Canada's Past and Present : A Dialogue*, Toronto, Toronto University Press, 1965, p. 41-58.

ÉTHIER-BLAIS, Jean, *Autour de Borduas. Essai d'histoire intellectuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1979, 199 p.

FERRON, Jacques, « Paul-Émile Borduas », *Situations*, vol. 2, nº 1, 1960, p. 21-22.

FERRON, Marcelle, « Témoignage sur Paul-Émile Borduas », *Aujourd'hui. Art et architecture*, vol. 5, nº 26, avril 1960, p. 10.

FISETTE, Jean, *le Texte automatiste*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977, 83 p.

FISETTE, Jean, « Refus global », dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III, Montréal, Fides, 1982, p. 853-860.

FISETTE, Jean, « Fascination, fantasme et fanatisme de *Refus global*. La seconde carrière de Borduas », dans Paul Wyczynski dir., *l'Essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », nº 6, 1985, p. 465-474.

FOURNIER, Marcel, « Borduas et sa société, *la Barre du jour*, nos 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 108-126.

FOURNIER, Marcel et Robert Laplante, « Borduas et l'automatisme : les paradoxes de l'art vivant », *Possibles*, vol. 1, nos 3-4, printemps-été 1977, p. 127-164 ; repris dans l'édition de *Refus global et Projections libérantes*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 101-145. Réédition revue et augmentée : « Borduas et les paradoxes de l'art vivant », dans *l'Entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, p. 199-234.

GAGNON, François-Marc, « Contribution à l'étude de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas », *la Barre du jour*, nos 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 206-223.

GAGNON, François-Marc, « Le *Refus global* en son temps », dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, p. 57-95.

GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, « Artistes canadiens », nº 3, 1976, 95 p., ill.

GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, 560 p., ill.

GAGNON, François-Marc (édit.), *Écrits/Writings, 1942-1958*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, et New York, New York University Press, 1978, 161 p., ill.

GAGNON, François-Marc, « The death of signs : Borduas' last paintings », *Artscanada*, nos 224-225, « The presence of Paul-Émile Borduas », décembre 1978 – janvier 1979, p. 48-55, ill.

GAGNON, François-Marc, Lucie Dorais et Pierre-S. Doyon, « A Borduas chronology », *Artscanada*, nos 224-225, « The presence of Paul-Émile Borduas », décembre 1978 – janvier 1979, p. 2-5, ill.

GAGNON, François-Marc, « Le surréalisme de Paul-Émile Borduas », dans MOURA SOBRAL, Luis de, édit., *Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique ?*, Montréal, Université de Montréal, 1984, p. 83-94.

GAGNON, Maurice, « Borduas, obscure puissance poétique », *Amérique française*, vol. 1, no 6, mai 1942, p. 10-13 [reproduit dans *le Canada*, 27 juin 1942, p. 2].

GAUVREAU, Claude, « L'automatisme ne vient pas de chez Hadès », *Notre temps*, 6 décembre 1947, p. 3 et 13 décembre 1947, p. 6.

GAUVREAU, Claude, « Borduas jugé par ses élèves », *le Clairon*, 15 octobre 1948, p. 5.

GAUVREAU, Claude, « Dimension de Borduas », *Liberté*, vol. 4, no 22, avril 1962, p. 225-229.

GAUVREAU, Claude, « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *la Barre du jour*, nos 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 48-96.

GAUVREAU, Pierre, « Arbre généalogique de l'automatisme contemporain », *le Quartier latin*, 17 février 1948, p. 3.

GIRARD, Raymond, « Transfusion », *Lettre ouverte*, no 1, décembre 1960, p. 60-64.

GODBOUT, Jacques, « Borduas et l'école », *Liberté*, vol. 2, no 12, novembre-décembre 1960, p. 386-387.

HEINRICH, Theodore Allen, « Thoughts on Borduas », *Artscanada*, nos 224-225, « The presence of Paul-Émile Borduas », décembre 1978 – janvier 1979, p. 56-57, ill.

HÉNAULT, Gilles, « Un Canadien-français – un grand peintre – Paul-Émile Borduas », *Combat*, vol. 1, no 10, 1er février 1947, p. 1.

HÉNAULT, Gilles, « Profil de Borduas », *le Nouveau Journal*, 13 janvier 1962, p. 1.

HÉNAULT, Gilles, « À propos de l'automatisme (1946) », *Chroniques*, vol. 1, no 1, janvier 1975, p. 13-15.

LAMONDE, Yvan, «Les *Projections libérantes* de Paul-Émile Borduas », émission « Art de vivre, art d'écrire », no 9, Montréal, Service des transcriptions et dérivés de la radio, Maison de Radio-Canada, 1er août 1984, 11 p.

LANGLOIS, Jean, « Le mouvement automatiste et la philosophie contemporaine au Québec », *Science et esprit*, nº 25, mai-septembre 1973, p. 227-253.

LAURIN, François, « Les gouaches de 1942 de Borduas », *The Journal of Canadian Art History*, vol. 1, nº 1, printemps 1974, p. 23-28.

LEDUC, Fernand, « Borduas plaide pour un art international : le sien », sous la manchette « Fernand Leduc vs Borduas », *l'Autorité du peuple*, 5 mars 1955, p. 5.

LEDUC, Fernand, *Vers les îles de lumière ; écrits, 1942-1980*, éd. et prés. par André Beaudet, Montréal, Hurtubise HMH, « Cahiers du Québec – Textes et documents littéraires », nº 65, 1981, 280 p.

LEGRIS, Françoise, « Chronologie des relations entre Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas », dans *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas* p. 97-126.

MAHEU, Pierre, « De la révolte à la révolution », *Parti pris*, vol. 1, nº 1, octobre 1963, p. 5-17.

MARSIL (fils), Tancrède, « Les Automatistes. L'école Borduas », *le Quartier latin*, 28 février 1947, p. 3.

MOLINARI, Guido, « L'espace tachiste ou Situation de l'automatisme », *l'Autorité du peuple*, 2 avril 1955, p. 3-4.

MOLINARI, Guido, « Les Automatistes au musée », *Situations*, vol. 1, nº 7, septembre 1959, p. 46-48.

MOLINARI, Guido et Fernande Saint-Martin, « ...le vertige d'un ordre exorbitant. – Borduas in Paris », *Artscanada*, nos 224-225, « The presence of Paul-Émile Borduas », décembre 1978 – janvier 1979, p. 39-47, ill.

Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas, Collectif, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Conférences J.-A. de Sève », nos 15-16, 1973, 152 p.

PAYANT, René, « The tenacity of the sign », *Artscanada*, nos 224-225, « The presence of Paul-Émile Borduas », décembre 1978 – janvier 1979, p. 31-38, ill.

PÉPIN, Jean-Luc, « Borduas parmi nous », *le Droit*, 18 octobre 1952, p. 2.

RICHARD, Alain, « Le mot 'révolution' dans quelques gestes et paroles de Paul-Émile Borduas », *la Barre du jour*, nos 17-20, « les Automatistes », janvier-août 1969, p. 185-205.

RIOUX, Marcel, « Borduas, our eternal contemporary », *Artscanada*, nos 224-225, « The presence of Paul-Émile Borduas », décembre 1978 – janvier 1979, p. 29-30.

ROBERT, Guy, *Riopelle ou la poétique du geste*, Montréal, Éditions de l'homme, 1970, 219 p., ill.

ROBERT, Guy, *Borduas*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1972, 340 p., ill.

ROBERT, Guy, *Borduas ou le dilemme culturel québécois*, Montréal, Éd. Stanké, 1977, 256 p., ill.

ROBERT, Guy, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, France-Amérique, 1981, 279 p., ill.

ROBILLARD, Hyacinthe-Marie [Edmond], « L'automatisme surrationnel et la nostalgie du jardin d'Eden », *Amérique française*, vol. 2, nº 4, avril 1950, p. 44-73 [conférence du 28 septembre 1948].

SAINT-MARTIN, Fernande, « Le manifeste de l'automatisme », *Situations*, vol. 1, nº 2, février 1959, p. 10-19.

SCHNEIDER, Pierre, *Riopelle, signes mêlés*, Paris/Montréal, Maeght/Leméac, 1972, 175 p., ill.

TEYSSÈDRE, Bernard, « Fernand Leduc peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *la Barre du jour*, nºs 17-20, *les Automatistes*, janvier-août 1969, p. 224-270.

TONNANCOUR, Jacques de, « Lettre à Borduas », *la Nouvelle Relève*, vol. 1, nº, 10 août 1942, p. 609-613.

VADEBONCŒUR, Pierre, « Borduas, ou La minute de vérité de notre histoire », *Cité libre*, vol. 11, nº 33, janvier 1961, p. 29-30.

VIAU, Guy et Robert Élie, « Borduas », *Arts et pensée*, vol. 3, nº 17, mai-juin 1954, p. 130-137.

C – AUTRES OUVRAGES DOCUMENTAIRES

BÉDOUIN, Jean-Louis, édit., *Vingt ans de surréalisme, 1939-1959*, Paris, Denoël, 1961, 326 p.

BÉLIVEAU, Claire-M., *Fonds Jean-Marie Gauvreau. Inventaire présenté à l'École de bibliothécaires de l'Université d'Ottawa*, mémoire de maîtrise, Ottawa, 1973, 3 vol. de 150, 473 et 309 p.

BIRO, Adam et René Passeron, dir., *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, l'Office du livre, 1982, 464 p., ill. [articles sur les automatistes et surréalistes du Québec par André-G. Bourassa et Édouard Jaguer].

BLAIS, Jacques, *De l'ordre et de l'aventure*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises, 14 », 1975, 410 p.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme* suivi de *Poisson soluble*, Paris, Simon Kra, 1924. Rééd. avec *Second Manifeste du surréalisme, Poisson soluble, Lettre aux voyantes, Position politique du surréalisme, Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* et *Du surréalisme en ses œu-*

vres vives, Paris, Pauvert, 1962, 363 p. [Contresigné. Rééditions antérieures : Simon Kra et Sagittaire.]

BRETON, André, *le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1928, ill. Rééd. augmentées : New York, Brentano's, 1945 et Paris, Gallimard, 1965, 428 p., ill. [Contient *le Surréalisme et la peinture* (1928), *Genèse et perspective du surréalisme* (1941) et *Fragments* (1933-1961).]

BRETON, André, *l'Amour fou*, Paris, Gallimard, « Métamorphoses », 1937, 176 p., ill. Rééd. 1968, 139 p.

BRETON, André et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, Galerie des beaux-arts, 1938. Réimp. : Paris, José Corti, 1969, 76 p., ill.

BRETON, André, *Arcane 17*, ill. de Matta, New York, Brentano's, 1945. Rééd. *Arcane 17* enté d'*Ajours*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1947 et Paris, Pauvert, 1971, 169 p. Rééd., Paris, U.G.E., « 10/18 », 1965, 183 p.

BRETON, André, Henri Pastoureau, Jean-Paul Riopelle *et al.*, *Rupture inaugurale*, Paris, Éd. surréalistes, 1947, 14 p.

BRETON, André, *la Clé des champs*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1953, 286 p. Rééd. Paris, Pauvert, 1967, 342 p. [Contient 37 textes dont : *Limites non-frontières du surréalisme, Déclaration VVV, Hommage à Antonin Artaud.*]

COUTURIER, Marie-Alain, *Art et catholicisme*, Montréal, l'Arbre, « Problèmes actuels, 2 », 92 p. Rééd. augm., 1945, 101 p.

COUTURIER, Marie-Alain, *Chroniques*, Montréal, l'Arbre, 1947, 191 p., ill.

COUTURIER, Marie-Alain, *Se garder libre : journal (1947-1954)*, Paris, Cerf, « l'Art et Dieu », 1962, 169 p.

COUTURIER, Marie-Alain, *la Vérité blessée*, avant-propos de Michel Serres, texte établi par Marcel Billot, Paris, Plon, 1984, 447 p.

DUSSAULT, Jean-Claude et Gilles Toupin, *Éloge et procès de l'art moderne*, Montréal, VLB éd., 1979, 136 p., ill.

ÉLIE, Robert, *Œuvres*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, 867 p.

Espace 55, catalogue, textes de Gilles Corbeil, Musée des beaux-arts de Montréal [1955, 16 p.], ill.

Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946 (les), catalogue, textes de Jean-René Ostiguy, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1982, 168 p., ill.

FERRON, Jacques, *le Ciel de Québec*, Montréal, Éd. du Jour, 1969, 403 p. ; rééd. Montréal-Nord, VLB, 1979, 408 p.

FERRON, Jacques, *Théâtre*, t. II, Montréal, Déom, 1975, 192 p. [contient *la Mort de M. Borduas*].

GAGNON, François-Marc, « Pellan, Borduas and the Automatists. Men and Ideas in Québec », *Artscanada*, décembre 1971 – janvier 1972, p. 48-55.

GAGNON, François-Marc, « Le sens du mot 'abstraction' dans la critique d'art des années quarante au Québec », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, édit., *l'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 113-138.

GAGNON, Maurice, *Peinture moderne*, Montréal, Valiquette, 1943, 143 p., ill.

GAGNON, Maurice, *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Éd. Pascal, 1945, 158 p., ill.

GAUVREAU, Claude, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, « Chien d'or », 1977, 1503 p. Contient *les Entrailles, Brochuges, Étal mixte, les Oranges sont vertes, la Charge de l'orignal épormyable, et al.*

GAUVREAU, Jean-Marie, *Artisans du Québec*, Trois-Rivières/Montréal, les Éditions du Bien Public/Éditions Beauchemin, 1940, 224 p.

JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1959, 383 p., ill.

JONES, Henri, *le Surréalisme ignoré*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1969, 164 p., ill. Réimp. : Sherbrooke, Éd. Naaman, s.d. [Contient « Le surréalisme de l'après-guerre, 1946-1950 » d'Henri Pastoureau, p. 93-130.]

LANOIX, Noël E., édit., *les Biographies françaises d'Amérique*, Montréal, les Journalistes associés, 1942, 640 p.

LAPOINTE, Paul-Marie, *le Vierge incendié*, ill. de Pierre Gauvreau, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948, 106 p. Rééd. dans *le Réel absolu : poèmes 1948-1965*, Montréal, l'Hexagone, 1971, 270 p. [Contient *le Vierge incendié, Nuit du 15 au 26 novembre 1948, et al.*]

LATOUCHE, Daniel, « L'histoire des manifestes au Québec ou La fête de la parole », *Forces*, n° 38, 1er trimestre 1977, p. 24-35, ill.

LEDUC, Ozias, « Assomption », *Arts et pensée*, vol. 3, n° 17, mai-juin 1954, p. 139.

LEFEBVRE, Germain, *Pellan*, Montréal, Éditions de l'homme, 1973, 159 p., ill.

LEMIRE, Maurice, édit., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1900 à 1939* (t. II), *1940 à 1959* (t. III) et *1960-1969* (t. IV), Montréal, Fides, 1980 (1363 p.), 1982 (1252 p.) et 1984 (1188 p.) ill.

MABILLE, Pierre, *Égrégores ou la Vie des civilisations*, Paris, J. Flory, 1938, 186 p. Rééd. : Paris, Le Sagittaire, 1977, 237 p.

MAILHOT, Laurent, *Essais québécois, 1837-1983. Anthologie littéraire*, avec la collaboration de Benoît Mélançon, Montréal, Hurtubise HMH,

« Cahiers du Québec – Textes et documents littéraires », nº 79, 1984, 658 p., ill.

MARTIN, Henry, dir., *la Grammaire des styles*, Paris, Librairie d'art R. Ducher, 1928, coffret de 15 fascicules.

MOLINARI, Guido, « Réflexion sur l'automatisme et le plasticisme », *Situations*, vol. 3, nº 3, mai-juin 1961, p. 65-68.

MORISSET, Gérard, *la Peinture traditionnelle au Canada français*, Montréal, Cercle du Livre de France, « l'Encyclopédie du Canada français », nº 2, 1960, 216 p., ill.

MOURA SOBRAL, Luis de, édit., *Actes du colloque Portugal, Québec, Amérique latine : un surréalisme périphérique ?*, Montréal, Université de Montréal, 1984, 295 p., ill.

Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966, catalogue, Montréal, Musée d'art contemporain, 1967, 120 p., ill.

ROBERT, Guy, *Pellan, sa vie et son œuvre, His Life and his Art*, Montréal, Centre de psychologie et de psychologie, « Artistes canadiens », 1963, 135 p.

ROBERT, Guy, *l'École de Montréal*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, « Artistes canadiens », 1964, 151 p., ill.

ROBERT, Guy, *Jérôme, un frère jazzé*, Montréal, Éditions du songe, 1969, 85 p., ill.

ROBERT, Guy, *Albert Dumouchel ou la poétique de la main*, Montréal, les Presses de l'Université du Québec, 1971, 96 p.

ROBILLARD, Yves, édit., *Québec-Underground, 1962-1972*, Montréal, Médiart, 1973, 3 vol., 456, 474 et 124 p.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Structures de l'espace pictural*, Montréal, HMH, « Constantes », 1968, 172 p.

TONNANCOUR, Jacques-G. de, *Prisme d'yeux*, février 1948, ronéotypé, 1 p., contresigné par Louis Archambault, Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Gabriel Filion, Pierre Garneau, Arthur Gladu, Je Anonyme [Jean Benoît], Lucien Morin, Mimi Parent, Jeanne Rhéaume, Goodridge Roberts, Roland Truchon, Gordon Webber. Rééd. dans Guy Robert, *Pellan, sa vie et son œuvre*, p. 49-50.

VADEBONCŒUR, Pierre, « La ligne du risque », *Situations*, vol. 4, nº 1, 1962, 58 p. Édition [en volume] revue et augmentée : Montréal, HMH, 1963 et 1969, 286 p.

INDEX ONOMASTIQUE

AMIOT, Laurent : 550, 551
ARBOUR, Ma[g]deleine : 349
ARCHAMBAULT : 419
ARNOLDI : 550
AUDY : voir Jean-Baptiste ROY-AUDY

BACON, Francis : 522, 532, 533
BAILLARGÉ, François A. : 551
BAILLARGÉ, Victor : 551
BARBEAU, Marcel : 266, 349, 458, 603, 614
BARRETTE, Antonio : 614
BEAUCOURT, Paul et/ou François : 550
« BELVILLE » : 550
BERNANOS, Georges : 578
BLAIN, Jean-Guy : 614
BLAIR, Robert : 614
BLANC, Charles : 116
BONNARD, Pierre : 165
BORDUAS, Janine : 397
BORDUAS, Paul : 397
BORDUAS, Renée : 397
BOSCH, Jérôme : 324, 522
BOUCHARD, Mary-Simone : 518, 520
BOUILLON, Georges : 549
BOURGEAU : 550
BRAQUE, Georges, 304, 573
BRAUNER, Victor, 522
BRETON, André : 189, 301, 472, 513
BRIEN dit Dérocher, Urbain : 550
BRISCET, maître : 550
BROUILLARD, Robert, dit Carmel : 414, 415
BRUCHÉSI, Jean : 415

CAILLOIS, Roger : 617
CALAIS : 550
CAMUS, Michel : 539
CAMUS, Louise : 539
CARRIÈRE, M. : 399, 401
CÉSAR, Caius Julius : 197, 225
CÉZANNE, Paul : 165, 202, 236, 238, 291, 304, 522, 523, 533, 536, 665
CHARDIN, Jean-Baptiste Siméon : 230, 235
CHARPENTIER, Henri : 402, 405
CHEVAL, Ferdinand, dit Le Facteur : 451, 515
CHEVREUL, Eugène : 125
CHRIST : 336, 570
CLOUTIER, Joseph : 548, 549
CORBEIL, Gilles : 516, 520, 521
CORBEIL, Wilfrid : 530
CORMIER, Bruno : 266
CORMIER, Ernest : 423
COROT, Jean-Baptiste Camille : 230, 235, 562
COSGROVE, Stanley : 508
CÔTÉ, Victor : 614
COUTURIER, Alain-Marie : 422, 423, 606
COURTOIS, Joseph : 548
CRAIG, André : 551
CRUICKSHANK, Robert : 550
« CYRIÉ » : 550
CYR : 419

DALI, Salvador : 204, 237, 303, 522
DANTE, Alighieri : 649
DAUMIER, Honoré : 562
DAVID, Jacques Louis : 230
DAVID, Athanase : 403, 415
DAVIS, Robert Tyler : 603
DE CHIRICO, Giorgio : 522
DEGAS, Hilaire Germain Edgar de GAS, dit : 165, 231, 237
DELACROIX, Eugène, 201, 212, 230, 562
DE LORIMIER, Claude : 549
DENIS, Maurice : 665
DE KOONING, Willem : 522
DELAHAYE, Guy (pseud. de Guillaume Lahaise) : 519
DE REPENTIGNY, Rodolphe : 614
DESBIENS, Jean-Jacques : 614
DESCHAMBAULT, 419
DESJARDINS 419
DESROCHES [-Noiseux], Madeleine : 426, 603
DE TONNANCOUR, Jacques : 165, 166, 508
DORÉ, Victor : 406
DOYON, Charles : 424
DUBÉ, Rodolphe : voir François HERTEL
DUBOIS, Pierre : 422
DUBUC, Claude : 426
DUCASSE, Isidore : voir Lautréamont
DUCHAMP, Marcel : 303, 450, 451, 575
DUFRESNE, Léopold : 402, 403, 407
DUHAMEL, Roger : 608
DULONGPRÉ, Louis : 550, 551
DUPLESSIS, Maurice LENOBLET : 614
DUVAL, Charles : 551

ÉLIE, Robert : 304, 424, 653
ÉMERY, Fleurant : 603

FAUCHER, Jean-Maurice : 614
FÉLIX, Maurice : 402, 403, 415, 463
FERRON [-Hamelin], Marcelle : 350, 603, 614
FORGUES, Rémi-Paul : 614
FOUGERAT, Emmanuel : 498
FRANÇOIS, Père [récollet] : 550
FRANCHÈRE, Joseph : 550

GADBOIS, Louise : 555, 556
GAGNON, Maurice : 193, 237, 413, 414, 419, 420, 425, 463, 472, 552, 574, 606
GARNEAU, Hector de Saint-Denys : 519, 520
GARNEAU [-Nadeau], Madeleine : 614
GAUDREAU, Irénée : 614
GAUGUIN, Paul : 165, 236
GAUVREAU, Claude : 267, 347, 465, 507, 543, 546, 576, 614
GAUVREAU, Jean-Marie : 415, 416, 423, 424, 431, 440, 462, 576, 605, 606, 610, 611
GAUVREAU, Pierre : 267, 349, 426, 614, 663
GÉLINAS, Pierre : 658
GIGUÈRE, Roland : 614
GILSON, Étienne : 422, 578
GIRARD, Henri : 421
GOLDBERG, Eric : 556
GOUDREAU, Jean-Paul : 603
GROTHÉ : 551
GRÜNEWALD, Matthias : 533
GUILBAULT, Denise : voir Dyne MOUSSO
GUILBAULT, Muriel : 349, 614

HARDY, Pierre, 550
HÉBERT : 419
HERTEL, François (pseud. de Rodolphe DUBÉ) : 232, 425
HUGUET-LATOUR, Pierre : 550-551

INGRES, Jean Auguste Dominique : 201

JEAN de la Croix : 410, 579

KANDINSKY, Wassily : 536
KLEE, Paul : 237, 238, 533, 536

LABROSSE, Paul : 550
LAHAISE, Guillaume : voir Guy DELAHAYE
LAJOIE, Noël : 525
LAGACÉ, Jean-Baptiste : 405, 406
LALONDE, Madeleine : 614
LAMBERT, John : 550
LAPOINTE, François : 614
LANTHIER, Émile : 404
LAPORTE, Jean-Maurice : 614
LASNIER, Yves : 614
LATOUR : voir Pierre HUGUET-LATOUR
LAUGIER, Henri : 205
LAURENDEAU, Godefroy : 610, 611
LAUTRÉAMONT (Isidore Ducasse, dit comte de) : 303, 340
LAVOIE, Adhémar : 549
LAVOIE, Madame « Pit » : 549
LEDUC, Fernand : 268, 350, 426, 467, 472
LEDUC, Ozias : 292, 401, 408, 417, 511, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 604
LEDUC, Thérèse : voir Thérèse RENAUD
LEFÉBURE, Jean : 614
LEMIEUX, Jean-Paul : 416, 605
LENOIR, Vincent : 550
LÉONARD de Vinci : 203, 228, 238, 305, 306, 433, 450, 451, 648
LEVASSEUR de Néré : 550
« LHYEBERT » : voir Philippe LIÉBERT
LIÉBERT, Philippe : 550
LYMAN, John : 414, 420, 423, 471, 472, 556

MABILLE, Pierre : 308
MAILLARD, Charles : 399, 400, 402, 403, 406, 409, 415, 416, 422, 423, 424, 463, 555, 605
MAILLOL, Aristide : 165
MAISONNEUVE, Réal : 419
MANET, Édouard : 237
MANNING, John Maurice : 406, 407
MARION, Lucienne : 410
MARION, Salomon : 550, 551
MARITAIN, Jacques : 578
MARSIL, Tancrède (fils) : 614
MATHIEU, Georges : 528
MATTA Echaurren, Roberto : 449, 575
MATISSE, Henri : 165, 236, 433, 442, 445, 571, 574
MAURAULT, Olivier : 404, 431, 607
MAWR, David : 501
MCCURRY, Harry O. : 603
MCINNES, Graham : 670
MCMANUS, Gérald : 614
MICHEL-ANGE (Michelangelo Buonarotti, dit) : 200, 228
MILLER, Adélard-Charles : 399, 400, 401, 403, 406
MONDOUX, Hercule : 404
MONDRIAN, Piet : 522, 523, 528, 532, 533, 536, 665
MORAND, Paul : 550, 551
MORIN, Lucien : 614
MORISSET, Gérard : 550
MORISSET, Bernard : 614
MORRICE, James Wilson : 165, 517
MOUSSEAU, Jean-Paul : 269, 350, 360, 368, 454, 472, 603, 614, 630
MOUSSO, Dyne (pseud. de Denise Guilbault[-Mousseau]) : 614
MUHLSTOCK, Louis : 556

NADEAU, Roger : 614
NOISEUX, Denis : 426

OSTIGUY, Jean-René : 530

PAQUETTE, Joseph : 549
PARADIS, C.A.M. : 550
PARIZEAU, Marcel : 421, 606
PASCIN, Julius PINKAS, dit Jules : 410
PATINIR, Joachim : 187, 188
PAUL de Tarse : 578
PÉLADON : 305, 306
PELLETIER, Gérard : 608
PELLAN, Alfred [Pelland, dit] : 166, 426, 427, 428, 556
PEPIN : 551
PERRIN, Nicolas : 551
PERRON, Maurice : 350, 614
PHÉNIX, Serge : 454, 603, 614
PHIDIAS : 196, 220, 221, 567, 568

PICARD, Gérard : 614
PICASSO, Pablo Ruiz : 165, 186, 187, 202, 239, 240, 292, 304, 433, 523, 654
PICHETTE, Harry Paul, dit Henri : 472, 473
PIERRE (saint) : 578
PLAMONDON, Antoine : 551
POLLOCK, Paul Jackson : 522, 523, 533, 536, 664
POLONCEAU, Henri : 551
POUSSIN, Nicolas : 551
PTOLÉMÉE VI : 223

QUÉNIOUX, Gaston : 417, 604
QUEVILLON : 550, 551

RACINE, Jean : 419
RAPHAËL (Rafaello SANZIO, dit) : 200, 228, 313
REDON, Odilon : 187, 188
RENAUD, Louise : 351, 426
RENAUD [-Leduc], Thérèse : 350
RENOIR, Pierre Auguste : 173, 231, 237, 410, 435, 436, 573, 654, 664, 665
REMBRANDT (Harmenszoon van RIJN, dit) : 433, 533
RICHARD, Jean-Jules : 614
RICHIER, Germaine : 528
RIOPELLE, Françoise : 351
RIOPELLE, Jean-Paul : 269, 351, 360, 368, 454, 467, 472, 473, 507, 603, 645, 653
RIVARD, Robert : 614
ROBERT, Cilles : 614
ROBERTS, Goodridge : 166, 546
ROUAULT, Georges : 450, 573
ROUSSEAU, Henri, dit Le Douanier : 292, 450, 515, 533
ROY-AUDY, Jean-Baptiste : 554, 555

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de : 283, 340
SAINT-JOHN Perse (Alexis SAINT-LÉGER LÉGER, dit) : 292
SAINT-MARTIN, Fernande : 614
SISLEY, Alfred : 231
SCOTT, Marian : 471
SOULAGES, Pierre : 528
SMITH, Jori : 556
SOUTINE, Chaïm : 665
STEIN : 607
SULLIVAN, Françoise : 351, 426, 614
SURREY, Philip : 555, 556

TANGUY, Yves : 303
TESSIER, Yves : 550
TREMBLAY, Conrad : 614
THIBAUDEAU, Madame Alfred : 422
TORQUEMADA, Tomàs de : 504
TOUCHETTE : 418, 419

VALOIS, Albert : 607
VAN GOGH, Vincent Willem : 236
VERCINGÉTORIX : 193
VERMEER, Jan, dit Vermeer de Delft : 187, 188, 235
VERMETTE, Claude : 603
VIAU, Guy : 603
VILLENEUVE, Paquerette : 614
VINET : 419

WILSON, Paul : 603
WOLS, Alfred Otto Wolfgang SCHULTZE, dit : 545

TABLE DES MATIÈRES

Attribution 7

Introduction 11

Chronologie 23

Sigles 48

Première partie
Présentation 51
– *Perspective* 77
– *Composition décorative* 111
– *Spicilèges* 129

Deuxième partie
Présentation 143
– *Fusain* 151
– *Au printemps dernier* 155
– *Ce destin, fatalement, s'accomplira* 178
– *Manières de goûter une œuvre d'art* 208

Troisième partie
Présentation 241
– *Le Retour* 255
– *Indiscrétions* 265
– *La Transformation continuelle* 271
– *Parlons un peu peinture* 286
– *Commentaires sur des mots courants* 295
– *Refus global* 314
– *Le Surréalisme et nous* 352
– *En regard du surréalisme actuel* 364

Quatrième partie
Présentation 369
– *Projections libérantes* 393

Cinquième partie
Présentation 481
– *Les Expositions itinérantes* 501
– *Communication intime à mes chers amis* . . 503
– *Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc* 511
– *Après tant de siècles de silence* 516

– *Objectivation ultime ou délirante* 522
– *Propos d'atelier* 525
– *Questions et réponses* 530
– *La Chambre ouverte*. 539
– *Approximations* 540
– *Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés*. 543

Appendices

I Rapports d'enquête. 547
– Enquête sur l'artisanat et le tourisme. . 548
– Inventaire des œuvres d'art 550

II Réponse des Indépendants à Maillard . . 553

III Variantes longues 557

IV Manières de goûter une œuvre d'art . . . 580
– Parler d'art est difficile (1) 580
– Parler d'art est difficile (2) 587
– Parler d'art est difficile (3) 590
– Je vous dois des explications (1) . . . 597
– Je vous dois des explications (2) . . . 598
– Je vous dois des explications (3) . . . 600

V Protestation d'un groupe de peintres . . 602

VI Projections libérantes 604
– Pour retrouver une certaine liberté d'esprit 604
– Questions d'une actualité de plus en plus brûlante 605
– Projet de conférence de presse (1). . . 609
– Projet de conférence de presse (2). . . 611

VII Manifeste sur la grève de l'Amiante . . . 612

VIII Propos en direct 615
– Causerie (1). 616
– Causerie (2). 620
– Carrefour (1) 624
– Carrefour (2) 631

IX La Matière chante 633

X Propos rapportés. 635

Bibliographie 677

Index 695

Achevé d'imprimer à Beauceville sur les presses de l'Éclaireur, une division de Groupe Quebecor Inc. en décembre 1987