

Article

« Projections libérantes »

Paul-Émile Borduas

Études françaises, vol. 8, n° 3, 1972, p. 243-307.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036521ar>

DOI: 10.7202/036521ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

PAUL-ÉMILE BORDUAS

Projections libérantes

Un sursis est accordé à la misère noire prochaine.

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

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

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

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

Cet espoir d'un dynamisme irrésistible sans cesse m'entraîne au tourbillon des périlleuses aventures spirituelles. Il sait faire miroiter, à mes yeux éblouis, les certitudes trompeuses — toujours retardées — d'un amour désormais 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 dons les plus précieux meurent sur place sans même manifester leur présence. Il permet aussi à des voraces une odieuse passion égoïste destructrice des joies de vivre. Il avantage les malhonnêtes, les fourbes, les hypocrites dans la lutte pour la puissance, en leur permettant les déguisements profitables de la bienfaisance, de la servilité. Il leur permet d'adopter, devant la foule, l'attitude de défenseurs d'abstractions détachées de tout geste, de tout objet : abstractions à tout jamais sans représailles contre leurs forfaits. Ces individus sont dès lors invulnérables sous le couvert de Dieu, de la Vérité, de la Justice, de la Charité.

Encore une fois j'obéirai aux nécessités premières de mon être : nécessités ennemies des intérêts immédiats et grossiers. Je tenterai cette troisième¹ expérience d'écriture. Certes, on la trouvera maladroite² comme si le français n'était plus bon qu'à de vains plaisirs littéraires ! Comme

1. « Manière de goûter une œuvre d'art » (*Amérique française*, 2^e année, t. II, n^o 4, janvier 1943, p. 31-44) et *Refus global* étant les deux autres.

2. Allusion à des remarques qu'on avait faites sur le style de *Refus global*. V. g. « Paul-Emile Borduas est meilleur peintre qu'écrivain » (Lafcadio, « *Refus global*. Manifeste de l'Automatisme surrationnel par Paul-Emile Borduas et compagnie », *le Canada*, 23 août 1948, p. 4, col. 3-4), ou encore : « Il [Borduas] est moins heureux dans le pamphlet, même s'il écrit de façon très intelligible, bien que maladroite » (R. Duhamel, « *Refus global* », *Montréal-Matin*, 14 septembre 1948, p. 4, col. 3). Pour le *Courrier de Saint-Hyacinthe* (21 septembre 1948, p. 7, col. 2), le « français » du manifeste était « fautif ».

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.

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, qui défend ces positions, soient inconnues ou profitables. Aux questions dangereuses elle applique le bâillon. Au besoin elle interdit au questionneur la possibilité d'exercer une fonction sociale sur laquelle une famille pouvait compter pour sa subsistance.

Ce sont les seules réponses apparentes à de tels actes.

Les autres réponses demeurent cachées. Ceux à qui ces risques pris sont nécessaires se taisent : avarés de leur surprise, de leur émoi. Je ne m'en plains pas. La vigueur d'une œuvre, sa « prudence », se mesure à la hauteur des obstacles affrontés, des difficultés vaincues. Je suis d'accord avec ces conditions ; d'avance je les accepte. C'est sans mérite d'ailleurs, à mon sujet je suis sans crainte et sans 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 ⁴, me cause plus de tourments : impuissant à orienter même une

3. On doit se rappeler qu'à l'occasion de sa seconde expérience d'écriture, *Refus global*, Borduas fut « suspendu de ses fonctions, sans traitement, à compter du 4 septembre 1948 » (cf. lettre du sous-ministre Gustave Poisson à Jean-Marie Gauvreau, datée du 2 septembre 1948). Ces événements eurent des répercussions sur l'ensemble de sa vie : il s'est trouvé dans une situation d'isolement et d'impuissance face à un pouvoir qui n'a rien compris et ne comprend rien à ses réflexions sur la société et l'art et qui, de plus, l'empêche même de pourvoir aux besoins de sa famille.

4. Janine, née le 26 décembre 1936, Renée, née le 7 avril 1939, Paul, né le 16 juillet 1940, sont les trois enfants de Borduas.

fraction de mon temps vers des activités strictement lucratives.

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

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

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

Au seuil de cette phase neuve où les habitudes anciennes seront vaines, à l'orée de la forêt vierge des possibilités

cependant entrevues, je dois projeter sur l'écran lumineux une large tranche de mes activités passées demeurées dans la pénombre d'une action ininterrompue. Le geste arbitraire d'un ministre ⁵, 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 ⁶, qu'il connaît depuis le jour de son ouverture au public par Emmanuel Fougerat en novembre 1923 ⁷, 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 ⁸.

Sur le palier du monumental escalier de marbre et de bronze, aux pieds de la Diane de plâtre noir, le concierge

5. Paul Sauvé, ministre du Bien-Etre social et de la Jeunesse.

6. Sans doute, sur les conseils d'Ozias Leduc avec lequel il avait travaillé l'année précédente à la décoration de la chapelle de l'évêché de Sherbrooke, Borduas s'était inscrit à plein temps comme étudiant régulier à l'École des beaux-arts en 1923.

7. L'École des beaux-arts de Montréal fut fondée le 8 mars 1922 par le secrétaire de la Province, l'honorable Athanase David, mais n'ouvrit ses portes qu'en septembre 1923. L'École, qui s'installe d'abord au 628, rue Saint-Urbain (qui deviendra en 1927, le 3450), était constituée de deux sections : Architecture et Beaux-Arts, et comptait à sa 1^{re} année, 284 étudiants. En 1955, il y eut une séparation des deux disciplines. L'Architecture resta rue Saint-Urbain et les Beaux-Arts s'installèrent au 125 ouest, rue Sherbrooke dans un ancien *high school*. L'École des beaux-arts, maintenant rattachée à l'Université du Québec, se trouve toujours logée au même endroit. En 1923, Emmanuel Fougerat, artiste français, titulaire de nombreux prix et médailles d'institutions françaises, vint à Montréal à la demande d'Athanase David pour assurer la direction de la nouvelle École des beaux-arts. Il sera directeur de 1923 à 1925 et enseignera aussi le dessin et la peinture. Il profitera de son séjour pour présenter deux expositions de ses œuvres, l'une en février 1924, chez Sidney Carter Art Galleries et l'autre en février 1925 aux Galeries d'art Watson. Il repart en France en 1925 et est remplacé à la direction de l'École par Charles Maillard.

8. Borduas recevra le premier diplôme de professeur de dessin le 20 décembre 1927, mais ne recevra le second que le 9 juin 1932. Cf. « A l'École des beaux-arts », *le Devoir*, 10 juin 1932, p. 8, col. 3, où il est désigné pourtant comme faisant partie de la promotion de mai 1928.

l'avertit que monsieur Miller⁹ désire le voir à l'école du Plateau¹⁰. 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 centre¹¹ 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 Maillard¹² avait fait miroiter aux futurs finissants un salaire double pour le même emploi, et entretenait inconsidérément en eux l'impression que dès l'année suivante ils entreraient tous à la Commission scolaire. Comme s'il y eut autant de places vacantes qu'ils étaient d'élèves.

Certes, j'étais surpris de la facilité avec laquelle on pouvait devenir professeur ! n'ayant jamais pensé que cela put être aussi simple. Cependant je compare les deux salaires. Déçu, je fais la moue et assure monsieur Miller qu'on m'avait fait croire à la possibilité du double. Qu'il

9. Adélarde Charles Miller (1873-1953) entre comme professeur à la CECM, devient principal de l'école Olier en 1910 puis termine sa carrière comme directeur du district centre de 1917 à 1938.

10. École secondaire de garçons qui est située rue Calixa-Lavallée, au milieu du parc Lafontaine, et qui dispense l'enseignement de la 8^e à la 12^e année.

11. La région scolaire de Montréal était divisée en quatre secteurs : centre, est, nord et ouest.

12. Charles Maillard est né le 8 février 1887 à Tiaret en Algérie. Il a étudié à Alger, où il devient diplômé de l'École d'art industriel, puis à Paris où il remporta en 1905 le Premier Prix de Paris. En 1923, Athanase David l'engage à l'École des beaux-arts de Montréal comme professeur de dessin et d'anatomie. Le 16 juin 1925, il est nommé directeur de l'École et directeur général de l'enseignement des Beaux-Arts de la Province de Québec. Il occupera ce dernier poste jusqu'en 1936 et restera directeur de l'École des beaux-arts jusqu'au milieu de l'année 1946. A partir de cette date, il se consacre exclusivement à la peinture, qu'il avait délaissée pendant ses années d'administration et d'enseignement, et présente sa 1^{re} exposition solo du 8 au 31 mai 1971 à la Maison des arts de la Sauvegarde.

vaudrait peut-être mieux voir Maillard avant d'accepter ces conditions. Monsieur Miller rétorque : « Monsieur Maillard n'a rien à faire à ça. Ce salaire est statutaire... D'ailleurs Maillard est à Québec, et je ne peux plus attendre ; il y a près de trois semaines déjà que les cours sont commencés. C'est à prendre ou à laisser. Si cette place ne fait pas votre affaire, je connais vingt-cinq dessinateurs qui seraient heureux de l'accepter sur le champ. » Sans plus marchander, le jeune homme que je suis signe le contrat qui le lie. Il était le premier élève des cours réguliers des Beaux-Arts à entrer à la Commission scolaire.

Mi-heureux, mi-inquiet, il apprend au téléphone la nouvelle à son vieil ami de Saint-Hilaire, monsieur Ozias Leduc¹³, et retourne rue Saint-Urbain¹⁴.

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.

13. Ozias Leduc, peintre et décorateur d'églises, né à Saint-Hilaire en 1864 et mort à Saint-Hyacinthe en 1955. Il se consacra à la décoration des églises d'abord sous la direction du peintre italien Luigi Cappello à partir de 1880, puis en collaboration avec Adolphe Rho et finalement à son propre compte. On lui doit, dans ce genre, plusieurs ensembles décoratifs importants, comme celui qu'on peut voir dans l'église de sa paroisse natale. Leduc s'intéresse très tôt à Borduas, dirige ses premiers essais de peinture, lui donne l'occasion de participer à ses travaux de décoration à plusieurs reprises. Il l'encourage dans ses études à l'École des beaux-arts, lui facilite son séjour parisien en 1929-1930, oriente ses premiers pas dans sa carrière de professeur de dessin et restera toujours extrêmement attentif au développement du peintre, même après qu'il eut pris son indépendance par rapport à lui. Borduas gardera une reconnaissance indéfectible à « Monsieur Leduc ». On en trouvera l'expression dans deux articles qu'il lui a consacrés : « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », *Canadian Art*, été 1953, p. 158-161 et p. 168, et « Paul-E. Borduas nous écrit au sujet de Ozias Leduc », *Art et Pensées*, juillet-août 1954, p. 177-179.

14. Donc à l'École des beaux-arts.

L'aubaine apparaît plus généreuse, la déception pécuniaire disparaît et c'est au comble de la joie que je rencontre, dans le grand escalier stupidement prétentieux, monsieur Félix ¹⁵. 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 ¹⁶. (Si je ne le nomme pas plus clairement, c'est qu'il est sans arme et que l'on pourrait encore lui nuire ; c'est aussi parce qu'il n'est pas responsable, d'aucune manière, de cette complication.) Le jeune homme eut beau se débattre avec passion, rien n'y fit. La version était bonne à des fins qu'il ignore encore ; elle se répandit rapidement dans l'école.

Monsieur Charpentier ¹⁷, 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

15. Maurice Félix, Paris 1895 - Montréal 1972, est invité par le gouvernement du Québec à venir enseigner à l'École des beaux-arts de Montréal en 1925. En 1946, il deviendra professeur à l'École du meuble ; c'est même lui qui remplacera Borduas lors de son congédiement en 1948. Il était lauréat des Beaux-Arts de Paris, diplômé des Arts décoratifs de Paris, lauréat de l'Académie des beaux-arts de France.

16. Léopold Dufresne est de la même promotion (mai 1928) que Borduas à l'École des beaux-arts. Il reçoit en 1929 une bourse pour un voyage en Europe qui lui permettra, en mai et juin, de visiter les musées européens avec Charles Maillard, directeur de l'École. Il sera engagé par la CECM le 21 octobre 1929 pour enseigner à l'école du Plateau, en remplacement de Borduas et restera professeur à la CECM jusqu'au 30 juin 1933.

17. Henri Charpentier est un professeur français venu enseigner à l'École des beaux-arts de Montréal en 1925, à la demande de Charles Maillard qui l'avait rencontré l'été précédent en France. Il fut jusqu'à une époque récente professeur d'anatomie et de perspective.

Léopold et que sans cela Maillard aurait pu tous les placer à la Commission !

Le jeune homme que j'étais retourné 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, 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-être¹⁸, sur l'invitation d'aller recevoir son diplôme de la main du Secrétaire de la Province, l'honorable Athanase David¹⁹.

Cette soirée est gravée dans ma mémoire : le directeur nous traita tous comme si nous eussions été des intrus. Les discours du ministre, du directeur, me montrèrent le chemin que déjà j'avais parcouru. Le lendemain, à monseigneur Maurault²⁰ 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 discours²¹. Monseigneur m'assure, toujours conciliant, que cela se corrigera avec le temps ; mais, sur le champ, je réalise que monseigneur

18. Jeudi soir, le 9 juin 1932.

19. Athanase David, né en 1885, eut une longue carrière politique au sein du gouvernement libéral d'Alexandre Taschereau. Il est élu pour la première fois en 1916, et dès 1919, nommé Secrétaire de la Province, poste qu'il occupera jusqu'en 1937. Comme Secrétaire de la Province et par goût personnel, il s'intéressa particulièrement au développement des arts. En font preuve, la fondation de l'École des beaux-arts, l'octroi de bourses à des artistes, ses nombreux discours favorisant les arts, etc.

20. Olivier Maurault (1886-1969) sera nommé curé de Notre-Dame de Montréal, en 1926. A l'occasion du centenaire de l'inauguration de l'église, il en fait rafraîchir la polychromie et décorer le baptistère par Ozias Leduc. En 1929, il est directeur de l'externat classique Saint-Sulpice, et, en 1934, succède à Mgr Piette comme recteur de l'Université de Montréal. Il aida financièrement Borduas, pendant son séjour en France, en 1929-1930.

21. On pourra lire un résumé de ces discours dans *le Devoir*, 10 juin 1932, p. 8, col. 3.

n'y sera jamais pour rien : mon sentiment de solitude s'accroît d'autant. Je sais d'ores et déjà que je ne devrai plus compter que sur moi-même et en une Providence de plus en plus lointaine !

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

Parfaitement ignorant, bien intentionné et discipliné ; d'ailleurs plein d'ardeur : le succès ne devait pas se faire attendre. Messieurs Mondoux et Lanthier ²², à qui je conserve un reconnaissant souvenir, furent les artisans de ce succès officiel éclatant ; le seul de son espèce que j'ai eu dans toute ma carrière d'enseignement.

Sur la foi des rapports réglementaires de mes deux bienveillants principaux, je suis, à mon insu encore une fois, bombardé dès 1928 — après neuf mois d'expérience — professeur à l'école du Plateau ! Je remplace monsieur Jean-Baptiste Lagacé promu au rang d'inspecteur du dessin ²³.

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. Une loi spéciale vient d'être votée. Elle transforme, de fond en comble, l'admi-

22. Hercule Mondoux (1877-1929) et Emile Lanthier (1888-1946) furent « principaux » des écoles Champlain et Montcalm, du district centre. Borduas enseigne à demi-temps à ces écoles pour l'année scolaire 1927-1928 et non pas encore au Plateau, comme le prétend E. Turner, p. 24 de son catalogue de la rétrospective 1962.

23. Jean-Baptiste Lagacé entre à la CECM comme professeur de dessin à l'école du Plateau en 1911, poste qu'il occupera jusqu'en 1928 où il est nommé inspecteur du dessin pour les écoles de la CECM. Pour l'année scolaire 1928-1929, c'est Borduas qui le remplacera au Plateau. Monsieur Lagacé deviendra un peu plus tard directeur de l'enseignement du dessin pour la CECM. Il est aussi connu par les nombreuses conférences sur l'histoire de l'art qu'il donnera entre autres à l'Université de Montréal.

nistration de nos écoles en la centralisant ²⁴. Monsieur Victor Doré ²⁵ 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 ²⁶ fut nommé directeur des études. J'ignore ce que monsieur Miller devenait dans les nouveaux rouages. Maillard, à titre de directeur de l'École des beaux-arts, devenait automatiquement commissaire. Monsieur Lagacé, comme déjà dit, se voyait attribuer le poste d'inspecteur du dessin, depuis de nombreuses années vacant ; et j'avais l'honneur de le remplacer au Plateau.

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

Je prends charge de mes nouvelles classes ; ça marche à merveille environ une semaine. Et là coup de théâtre ! J'entre dans une classe du Plateau pour y donner mon deuxième cours. Le titulaire m'avertit que le professeur de dessin vient justement d'en sortir et il me demande, à moi, ce que ça veut dire. Je lui demande à mon tour s'il n'a pas la berlue. Devant son assurance je capitule. Désespéré,

24. Le 26 février 1926, le gouvernement provincial créait une Commission d'enquête sur la situation scolaire dans la province. Jusqu'à cette époque, l'enseignement était structuré selon un système paroissial. Avec l'urbanisation progressive de la province, ce système se révélait inadéquat. Une centralisation plus grande des commissions scolaires devenait nécessaire. C'est le mérite d'Athanase David de l'avoir compris. Il aura à faire face à l'opposition du clergé qui craint la tutelle de l'Etat dans l'éducation. Victor Doré sera le véritable auteur du *Rapport de la Commission d'enquête*, déposé le 1^{er} décembre 1927, rapport qui recommandait en particulier la réorganisation de la Commission des écoles catholiques de la ville de Montréal (CECM) en une seule commission, et qui sera à la base de la loi de 1928 à laquelle Borduas fait ici allusion.

25. Victor Doré (1881-1954) commence sa carrière à la CECM comme professeur en 1901. Il fut successivement comptable de la CECM, contrôleur des Finances et en 1928 il est nommé président général. De 1937 à 1939, il sera secrétaire général et trésorier. Il termine sa carrière comme surintendant de l'Instruction publique. Il sera par la suite ambassadeur en Suisse et en Autriche.

26. John Maurice Manning occupe à la CECM tour à tour des postes d'enseignant et à partir de 1928, de directeur des études, jusqu'à sa mort en 1939.

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 raison ; cependant j'eus 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 ²⁷.

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

27. Lettre très laconique, datée de Saint-Hilaire, « chez mon père » note Borduas. La démission de Borduas étonna et on lui en demanda les raisons, d'autant qu'on lui conservait son demi-poste aux écoles Champlain et Montcalm. Borduas répond qu'il ne croit pas devoir donner les raisons de sa démission, vu qu'il ne sait si son renvoi de l'école du Plateau est dû à la volonté de la direction de la CECM ou à celle d'intermédiaires.

lants des choses, mais à l'objet même. Dès l'instant de cette démission toute carrière officielle devenait interdite. Jamais je n'en ai été aussi convaincu que ce soir.

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

Quelque temps après, je partis pour Paris ²⁸. En janvier 1929, j'appris que la Commission avait mis mon ami à la porte. Il avait enseigné d'octobre à décembre ²⁹. 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 été assuré au lieu d'être étudiant à Paris... et je n'y pensai plus.

De 1928 à 1932, je découvre Boston, New York ³⁰, Paris ³¹, l'Alsace, la Lorraine ³², la Bretagne ³³, Renoir ³⁴, quelle merveille et quelle leçon ! Pascin ³⁵.

28. Borduas débarque au Havre le 11 novembre 1928 et se rend immédiatement à Paris, où il s'inscrit aux Ateliers d'art sacré.

29. Borduas veut sans doute dire que M. Dufresne est remercié de ses fonctions au Plateau uniquement, puisque de 1929-1930 à 1932-1933 il enseignera le dessin dans des écoles du district est et à Saint-Henri.

30. Dans sa biographie datée de 1949, Borduas mentionne, pour l'année 1928, un « court voyage d'étude à Boston et à New York ». Il fit sans doute ce voyage durant la saison d'été, avant sa démission de la CECM, le 10 octobre, et son départ pour Paris au début de novembre de la même année.

31. Borduas demeure en France de novembre 1928 à juin 1930. Pendant son séjour, il étudie aux Ateliers d'art sacré avec Maurice Denis et Georges Desvallières et aussi à l'atelier de vitrail Hébert-Stevens. Il travaillera avec Pierre Dubois à la décoration d'églises notamment à Xivray et Rambucourt dans la Meuse. Il profitera de son séjour en France pour faire quelques voyages et visiter des expositions, particulièrement à Paris.

32. Borduas profitera de son séjour dans la Meuse, où il travaille à la décoration d'églises, pour visiter l'Alsace et la Lorraine.

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

Je découvre les plaisirs d'amour : Lulu et C^{ie} ; saint Jean de la Croix ³⁶, autre merveille.

En contrepois, 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 ³⁷. Je leur rends grâce ! Sans cet

33. Borduas passera une partie de l'été 1929 en Bretagne, tout au moins le mois d'août, comme nous l'indiquent des dessins et des photographies conservés chez M^{me} Borduas, notamment : *Paysage Santec*, août 1929 ; *Paysage en Bretagne*, août 1929 ; *Saint-Pol de Leon*, 12 août 1929 ; *Saint-Pol de Leon*, 14 août 1929 ; *Château de Kerjean*, 29 août 1929.

34. Au mois de janvier 1930, Borduas note dans son *Journal* les expositions qu'il a vues. Sur 8 expositions mentionnées nous retrouvons chaque fois le nom de Renoir. En voici la liste : « Renoir, Matisse » ; « Renoir, Monet » ; « Renoir, Matisse, P. de Chavanne » ; « Renoir, Picasso » ; « Renoir, Denis » ; « Renoir, Brianchon » ; « Renoir » (2 expositions).

35. Jules Pascin, peintre français d'origine bulgare, né à Vidin en 1885 et mort à Paris en 1930. Élève de Matisse en 1905, Pascin voyage ensuite en Amérique et en Afrique du Nord et s'installe à Paris en 1922, où il développe un style personnel. Sa peinture ne dédaigne pas les sujets érotiques.

36. En automne 1931, soit un an après son retour de France, Borduas s'intéresse aux écrits de saint Jean de la Croix, qu'il va lire à la bibliothèque Saint-Sulpice (maintenant Bibliothèque nationale du Québec). D'autre part, à ce moment ou un peu plus tard, il prépare un projet de décoration pour l'église Saint-Jean-de-la-Croix de Montréal, nouvellement construite ; projet qui sera refusé.

37. Avant son départ pour la France en novembre 1929, on sait que Borduas a collaboré avec Ozias Leduc à la décoration de certaines églises et chapelles. On peut citer entre autres : la chapelle de l'archevêché de Sherbrooke (c. 1922) ; la chapelle du couvent des Dames du Sacré-Cœur à Halifax (1924) ; la chapelle du couvent de Saint-Hilaire (1926). A son retour de France, Borduas collabore à la décoration de l'église des Saints-Anges à Lachine avec Ozias Leduc en 1930. Nous pensons également que Borduas a participé à la décoration du baptistère Notre-Dame vers 1931. Des recherches sont actuellement en cours pour le confirmer. En 1932, Borduas exécute le chemin de croix de l'église Saint-Michel de Rougemont. Comme le prouvent de nombreuses esquisses retrouvées dans les archives de la famille Borduas, il semble que Borduas ait travaillé à divers projets de décoration d'églises. Ces projets ont-ils été tous refusés ? Combien de tentatives Borduas aurait-il faites ? Jusqu'à maintenant nous ne connaissons que le cas de l'église Saint-Jean-de-la-Croix, rue Saint-Laurent à Montréal, et l'église Saint-Denis, où Borduas n'a pu donner suite à ses projets de décoration.

échec, il est probable que l'état actuel de la société ne se serait pas montrée 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 ³⁸.

Les dessins d'enfants (mes élèves de l'externat classique, collège André-Grasset ³⁹, et de la Commission scolaire ⁴⁰, où je suis retourné au bas de l'échelle, cette fois, sans succès officiel, en lutte contre les méthodes en cours ⁴¹) 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.

38. Si l'on se réfère à la liste des expositions que Borduas a notées dans son *Journal* de l'année 1929-1930, on constate, qu'en plus de son intérêt pour Renoir, Borduas était aussi intéressé à Matisse et Picasso. Donc le fauvisme et le cubisme ne lui étaient pas inconnus. Quant à son intérêt pour les surréalistes, il se situerait plutôt en 1938, sa première année d'enseignement à l'École du meuble. Dans les archives de l'École du meuble, il existe un inventaire de la bibliothèque, daté du mois de mai 1938, qui signale la présence de la revue surréaliste *Minotaure*.

39. Dans les archives de l'externat classique Saint-Sulpice (qui deviendra le collège André-Grasset à partir de 1941), nous voyons que Borduas est professeur de dessin dans cette institution de 1931 à 1943 inclusivement. Il dispense ses cours aux élèves d'Eléments, Syntaxe, Méthode, Versification, Belles-Lettres et Rhétorique.

40. Les archives de la Commission des écoles catholiques de Montréal signalent que Borduas est réengagé comme professeur de dessin à partir de septembre 1933 jusqu'à juin 1937, moment où il entrera à l'École du meuble. Il enseignera à demi-temps dans cinq écoles du district centre : Plessis, Saint-Pierre Claver, Salaberry, Sainte-Brigide et Lafontaine, à des élèves de 6^e, 7^e et 8^e année. C'est J. B. Lagacé, inspecteur du dessin, qui propose le réengagement de Borduas dans une lettre datée du 24 août 1933 faisant partie du dossier Borduas à la CECM.

41. Lors de sa première expérience d'enseignement à la CECM, 1^{er} finissant des Beaux-Arts engagé pour enseigner le dessin, en 1927-1928 on a apprécié son enseignement peut-être davantage que dans la seconde phase de sa carrière de professeur. Pourtant il apportera des améliorations à ses méthodes comme il l'indiquera un peu plus loin dans ce texte. Dans un cahier où Borduas consigne ses préparations de cours, on note que ses méthodes ne sont pas toujours appréciées par certains directeurs d'écoles.

Le travail à l'atelier est éreintant. Sur dix ans d'un labeur acharné, dix toiles à peine méritent grâce ⁴². Je les reconnais comme des accidents heureux impossibles à répéter. Les tableaux sur lesquels ma volonté s'acharne le plus à vouloir diriger sont ceux qui deviennent les plus lointains, les plus froids, les plus intolérables. J'achète le décapant à la pinte. Cependant une assurance quasi irraisonnable me soutient qu'un jour le travail sera plus transparent, moins pénible.

Les enfants que je ne quitte plus de vue m'ouvrent toute large la porte du surréalisme, de l'écriture automatique. La plus parfaite condition de l'acte de peindre m'était enfin dévoilée. J'avais fait l'accord avec mon premier sentiment de l'art que j'exprimais alors à peu près comme ceci : « l'art source intarissable qui coule sans entrave de l'homme ». La confusion de cette définition d'enfant que je rappelle quand même pour son opposition à toute idée d'entrave associée au travail créateur, exprime sentimentalement le besoin d'une extériorisation abondante. Dans le noble espoir de faire de moi comme de tout autre un esclave, avec la permission de ma confiance, on avait sabordé ça. Après un long naufrage, ce besoin primordial remontait à la surface. Mon comportement en fut modifié : il permit un nouveau contact plein de foi en la société d'hommes et de femmes à demi libérés. Société dont je n'avais même pas soupçonné l'existence à Montréal ⁴³.

Un amour irrésistible m'entraîne au mariage, à la paternité ⁴⁴. Des amis se présentent venus du fond de mon

42. Le chiffre 10 doit-il être pris à la lettre ? On connaît en effet de la période 1930-1940, que Borduas semble avoir ici en vue, une dizaine de tableaux : *Fuite en Egypte* (1930), *Synthèse d'un paysage de Saint-Hilaire* (1931), *Jeune fille au bouquet* (1931), *Portrait de mon frère* (1933 ?), *Saint-Jean* (1935), *Matin de printemps* (1937), *Portrait de Maurice Gagnon* (1937), *Adolescente* (1937), *Paysage de Saint-Joachim de Courval* (1937), et *Portrait de Mme Borduas* (1940). Il est vrai qu'ont été conservées aussi de cette période une série de pochades, de petites dimensions, portraits ou paysages faits à Knowlton (1934) ou en Gaspésie (1938).

43. Ces personnes seront mentionnées ci-après dans le texte.

44. Borduas a épousé, le 11 juin 1935, à la paroisse Notre-Dame de Granby, Gabrielle Goyette, fille de Dieudonné Goyette et de feue

rêve : Maurice Gagnon ⁴⁵, le père Carmel Brouillard ⁴⁶, John Lyman ⁴⁷ et autres.

. Je sors lentement de l'isolement. Je respire plus à l'aise malgré quarante heures de cours ⁴⁸ et un travail à l'atelier plein de difficultés encore et de défaites.

Voici à peu près où j'en étais quand, par l'influence du père Brouillard et le bon vouloir de Jean Bruchési ⁴⁹, j'entrai à l'École du meuble en 1937 ⁵⁰.

J'entrai à l'École du meuble grâce à mes amitiés nouvelles mais aussi à la faveur d'un malentendu. Monsieur

Lucia Lasnier. Janine, leur premier enfant, naîtra le 26 décembre 1936.

45. Maurice Gagnon (1904-1956), licencié en philosophie, licencié en littérature de la Sorbonne, ancien élève de l'école du Louvre, diplômé de l'Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris et attaché honoraire des Musées nationaux de France. Il entrera comme professeur à l'École du meuble en même temps que Borduas en 1937. Leur rencontre date probablement de l'année précédente lors d'une exposition où Borduas avait présenté quelques œuvres dont le *Saint-Jean* (1935) de la collection Bruchési. Maurice Gagnon fut l'un des critiques d'art les plus importants de l'époque ; il est l'auteur de deux ouvrages : *Peinture moderne*, Valliquette, 1943 ; *Peinture canadienne*, Société des éditions Pascal, 1945.

46. Carmel Brouillard, franciscain, a rencontré Borduas vers 1935 et a participé à quelques réunions chez lui à cette époque. Brouillard était un ami de Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'École du meuble et aurait peut-être recommandé Borduas comme professeur.

47. John G. Lyman, peintre né à Biddeford, Maine, en 1886 et mort à Montréal en 1967. Il rencontra Borduas à l'occasion de l'exposition du Salon du printemps à la Art Association de Montréal, alors que celui-ci y présentait *Adolescente*. Il fonde peu après la Société d'art contemporain, dont Borduas devient le premier vice-président. La rupture de Borduas avec John Lyman suit immédiatement la rédaction de *Refus global* dont Lyman avait fait une interprétation « trop littéraire » pour Borduas. Voir J. Lyman, « Borduas and the Contemporary Arts Society », dans *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1962, p. 40-41.

48. D'après nos renseignements, Borduas donnait 14 heures de cours par semaine à la CECM et 6 à l'externat classique. Il semble dire ici qu'il en aurait fait le double.

49. Jean Bruchési, L.L.L., D. Pol. Sc., chevalier de la Légion d'honneur, a été professeur d'histoire et de science politique à l'Université de Montréal entre 1927 et 1937. Il fut ensuite député, Secrétaire de la Province de 1937 à 1959, et ambassadeur du Canada en Espagne et au Maroc de 1959 à 1964. Il a présidé diverses sociétés littéraires et scientifiques.

50. Une lettre de Jean Bruchési à Jean-Marie Gauvreau datée du 9 septembre 1937 fait état de l'engagement de Borduas à l'École du meuble à partir de l'année 1937-1938.

Jean-Marie Gauvreau ⁵¹, le directeur, était en lutte avec Maillard ⁵² depuis assez longtemps ; exactement depuis le jour où Maillard le qualifia d'incompétent devant le ministre David ⁵³. C'était évidemment peu aimable même pour un « Ancien d'Europe », et une grosse pierre dans le champ des honneurs attachés aux responsabilités administratives que Gauvreau désirait pourchasser. Une lutte serrée s'en suivit. Je suppose que Gauvreau désirait d'abord se prouver l'erreur de Maillard ; et ensuite, j'en suis certain, prendre sa place si possible, n'est-ce pas, monsieur Félix ⁵⁴ ? enfin poursuivre l'enseignement tel quel de cette fameuse École des beaux-arts ⁵⁵. Enseignement que Gauvreau trouvait excellent.

Pour ma part, j'avais déjà rompu avec ces espoirs-là ! 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 ⁵⁶ parce que sans sa perte, il était impossible de voir évoluer l'enseignement qu'il dirigeait. (Enseignement d'ailleurs en

51. Jean-Marie Gauvreau (1904-1971), ancien élève des Ecoles technique et des beaux-arts de Montréal et de l'école Boule de Paris, fut professeur et directeur de l'École du meuble depuis sa fondation en 1935 jusqu'en 1968. Il fut aussi professeur invité dans diverses institutions de la région montréalaise comme l'Université de Montréal et les Ecoles supérieures de sciences domestiques. Il a occupé de nombreuses fonctions en rapport avec le développement de l'artisanat au Québec et a publié dans ce domaine de nombreux articles dans journaux et revues. Ses principaux ouvrages sont : *Nos intérieurs de demain*, Montréal, Editions de l'ACF, 1929 ; *Notes de technologie du bois*, Montréal, Editions des Ecoles d'arts et métiers ; *Artisans du Québec*, Editions du Bien public, 1940.

52. Cf. note 12.

53. Cf. note 19.

54. Cf. note 15.

55. Sur l'enseignement à l'École des beaux-arts, voir C. Maillard, « Les Beaux-Arts dans la Province de Québec depuis treize ans », *la Revue technique*, novembre 1935, p. 411-415.

56. L'enseignement de Borduas prenait le contre-pied de l'enseignement académique de Maillard. La lutte entre les deux tendances remonte à la controverse suscitée autour de la figure du père Couturier, comme on le verra plus loin (cf. note 68). La querelle de Borduas et de Maillard remonte au temps même des études de Borduas à l'École des beaux-arts.

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 ⁵⁷ nommé aux Beaux-Arts de Québec à un poste dont il avait été question pour moi, nous nous crûmes d'accord à cause de notre lutte commune. C'était une erreur qui mit du temps à apparaître précise.

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

Je ne provoque plus ces oppositions systématiques connues jadis à l'externat, par ignorance, par incertitude et par complexe d'infériorité. (Ces grands garçons, de Versification en montant ⁵⁸, me faisaient peur. Je les savais plus instruits que moi ⁵⁹ 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 ⁶⁰ qu'Ozias Leduc me fit

57. Jean-Paul Lemieux, peintre né à Québec en 1904. Il étudia à l'École des beaux-arts de Montréal, sous Charles Maillard, puis à Paris. Il enseigna à l'École du meuble à Montréal en 1935-1936, puis fut nommé à l'École des beaux-arts de Québec en 1937, date à laquelle Borduas le remplaça. Trois lettres du dossier Borduas aux archives de l'École du meuble expliquent le départ de Lemieux et son remplacement par Borduas. Sur les circonstances de ce remplacement voir : lettre de Lemieux à Jean-Marie Gauvreau (9 juillet 1937) où M. Lemieux demande un congé d'un an ; lettre de Jean-Marie Gauvreau à Jean-Paul Lemieux (10 septembre 1937) où Gauvreau accorde à Lemieux le congé demandé ; lettre de Jean-Marie Gauvreau à P.-E. Borduas (10 septembre 1937) où il lui annonce son engagement à l'École du meuble pour l'année 1937-1938.

58. La Versification correspond maintenant à la quatrième année du secondaire. De plus, Borduas enseignait aux deux autres classes plus avancées : Belles-Lettres et Rhétorique.

59. Dans sa biographie de 1949, Borduas donne le nombre d'années de scolarité qu'il possède, soit 9 ans. Il précise « 1912-1921 : école primaire et cours privés ».

60. Gaston Quénioux, inspecteur du dessin en France, a écrit

connaître. Cette méthode donna immédiatement des résultats remarquables ; particulièrement dans les classes inférieures, favorisés qu'ils étaient par la jeunesse des élèves et leur inexpérience.

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

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

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

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

À l'École de la liberté les tempéraments s'affirment : du nerveux au flegmatique, de l'inquiet, de l'ardent, de la tête un peu folle au raisonneur sûr de lui-même, peu sensible aux mystères, craignant comme la peste les moindres aventures spirituelles. Touchette, Hébert, Cyr, Desjardins, Archambault, Vinet, Maisonneuve, Racine, Deschambault tous des premières heures qu'êtes-vous devenus ?

plusieurs manuels d'enseignement du dessin pour les élèves de l'élémentaire et du secondaire. Borduas utilisait le *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1912, qu'on a retrouvé dans sa bibliothèque.

Quelques-uns sont professeurs, d'autres directeurs d'écoles, mais ceux que je n'ai jamais revus !

C'est à ce stage 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 poursuivra un certain temps ; on en parlait. Le directeur, encore incapable d'orienter l'École dans une doctrine particulière, ne cherchant alors que ce qui frapperait l'attention du public, lui offrit une série de conférences ⁶¹. Elles attirèrent une foule élégante.

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

Un fait saillant se produisit à la même époque : la création de la Société d'art contemporain (« C. A. S. ») ⁶², suscitée par la complexe générosité de Lyman. (Activité faite d'élan généreux suivis de la crainte que les victoires remportées ne le conduisent trop loin !) Dès le premier soir de l'organisation de cette société, j'entrevis qu'elle serait peut-être le support social dont avaient un si pressant

61. Cette année-là, Maurice Gagnon fit à l'École du meuble, les conférences suivantes : « Les origines de la peinture moderne », « Les maîtres synthétiques : Cézanne, Gauguin, Van Gogh », « Fauvisme, cubisme, expressionnisme », « La peinture religieuse moderne ».

62. En janvier 1939 (cf. Turner, p. 40), John Lyman « rallie des peintres indépendants canadiens et des amateurs éclairés avec lesquels il fonde la Société d'art contemporain qui a tant fait pour promouvoir la cause de l'art vivant au Canada... » (Paul Dumas, *Lyman*, Montréal, L'Arbre, 1944, p. 26). Dans le groupe des premiers « fondateurs » de la C.A.S. (sigle le plus souvent employé pour désigner la Société d'art contemporain), il y aurait eu Jean

besoin mes chers élèves de l'École du meuble⁶³. 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*⁶⁴ 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 tracasseries individuelles pour s'inquiéter du sort commun. Une foule d'Européens sont immobilisés en Amérique, d'autres fuient devant l'occupation, devant les persécutions. Montréal voit son importance grandir. La « C. A. S. » recrute nos amateurs d'art à l'esprit tant soit peu ouvert. Les expositions s'organisent, Gagnon se dévoue corps et âme. Parizeau Marcel⁶⁵, non encore nommé, dont j'ai fait la connaissance à mon arrivée à l'École du meuble, fait le pont entre le monde des artistes et le monde-tout-court. Henri Girard envoie des flèches empoisonnées, du *Canada* à Maillard⁶⁶. Un public attentif nous soutient : la distance entre lui et nous est d'ailleurs encore minime.

Le père Couturier⁶⁷ est l'un des nombreux immobilisés français à New York, il est invité à donner quelques leçons

Palardy, Jori Smith, H. Eveleigh, P.-E. Borduas, G. Roberts, Marian Scott, S. Bercovitch, E. Golberg, Guy Viau (?), d'après une entrevue que Lyman donnait au cinéaste Fernand Dansereau et dont la copie est conservée dans les documents Lyman, à la Bibliothèque nationale, à Montréal.

63. Il est probable que les jeunes soient entrés à la C.A.S. au printemps ou au début de l'été 1943, car dans une lettre à Roger Vigneau durant l'été 1943, Guy Viau écrit : « ... la C.A.S. fonde une section des jeunes, c'est une grande chose pour nous ». D'autre part, au catalogue de l'exposition de la C.A.S., du 13 au 24 novembre 1943, on retrouve les noms de plusieurs jeunes : Bonin, Gauvreau, Daudelin, Jasmin, Morin, Ledue, Renaud et Viau.

64. Cf. note 144.

65. Marcel Parizeau (1898-1945), architecte montréalais, fut professeur à l'École du meuble. Il a fait partie du Conseil pédagogique de l'École avec Jean-Marie Gauvreau, Paul-Émile Borduas et Maurice Gagnon. Le père Couturier lui a consacré un petit livre intitulé *Marcel Parizeau*, Montréal, L'Arbre, 1945, 40 p., 28 ill.

66. Henri Girard fut critique d'art au journal *le Canada*. Très tôt, il prend la défense de Borduas et de l'École du meuble contre les Beaux-Arts. Par exemple : « L'art à l'École : sur l'enseignement à l'École des beaux-arts. Amélioration à l'École du meuble », *le Canada*, 6 juin 1938, p. 2 ; « L'École du meuble », *le Canada*, 14 juin 1937, p. 2.

67. Le père Couturier (1897-1954) peintre-verrier et dominicain français, travailla aux Ateliers d'art sacré avec Maurice Denis et

d'art religieux aux anciens des Beaux-Arts⁶⁸. Nous avons fait de la fresque ensemble, avec Pierre Dubois, à Chaillon (France) ; je vais lui rendre visite, à son arrivée, au couvent des Dominicains. Il est mis au courant de la galère où il s'est embarqué : il me croit à peine. Je lutte contre l'influence de Gilson⁶⁹, de madame Thibaudeau⁷⁰, qui le pistonnent aux Beaux-Arts, chez l'architecte Cormier⁷¹, etc., je n'en mène pas large. Dans ces hautes sphères bourgeoises notre action est encore ou inconnue ou jugée insignifiante. Le père accepte cependant l'invitation de venir visiter l'École du meuble ; la rivalité Maillard-Gauvreau

fit de nombreuses décorations d'églises en France et dans d'autres pays d'Europe, notamment en Norvège. Il joua un rôle important dans le renouvellement de la peinture religieuse contemporaine, moins par ses œuvres personnelles, qui sont souvent fades et peu inspirées, que par son effort pour rapprocher l'Église des grands artistes contemporains, notamment Braque, Picasso, Léger, Richier, Le Corbusier et Matisse. Son nom est associé dans toutes les mémoires à la querelle de la chapelle d'Assy. Il passa presque toute la seconde guerre mondiale aux États-Unis et au Canada, où il eut une vaste influence sur le milieu artistique. Au Québec, il fit des cours à l'École des beaux-arts et à l'École du meuble, des conférences publiques, des causeries à la radio, des articles dans les journaux. Il publia *Art et Catholicisme*, Montréal, L'Arbre, 1941, et organisa l'importante exposition des « Indépendants » de 1941, tenue à Québec et à Montréal. Arrivé le 8 janvier 1940, il retourna en France le 21 août 1945.

68. Le passage du père Couturier à l'École des beaux-arts ne se fit pas sans heurt. À cet égard nous citons deux articles qui font partie d'une longue controverse entre Maillard et Couturier : C. Maillard, « L'enseignement des Beaux-Arts devant l'opinion », *Le Devoir*, 24 mai 1941, p. 9 ; P. M. A. Couturier, « Réponse à Maillard », *Le Devoir*, 28 mai 1941, p. 8.

69. Étienne Gilson, philosophe français, venait chaque année à Montréal depuis une vingtaine d'années pour y présenter des cours et des conférences publiques qui attiraient toute une part de l'intelligentsia montréalaise.

70. Mme Alfred Thibaudeau (1872-1962) fut présidente, pendant de nombreuses années, de la Fédération nationale Saint-Jean-Baptiste. Elle s'occupa aussi des Amis de l'art, des Amitiés France-Canada et de France-Amérique. Elle fut en outre l'hôte de nombreuses personnalités françaises du monde universitaire et artistique, lors de leur passage à Montréal.

71. Ernest Cormier, architecte, né en 1885, est diplômé de l'École polytechnique de Montréal et de l'École des beaux-arts de Paris. Il fut professeur à l'École polytechnique, de 1925 à 1954. Parmi ses réalisations les plus importantes, citons : la Cour suprême du Canada à Ottawa, l'église Saint-Jean-Baptiste à Pawtucket et l'Université de Montréal (édifice principal).

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 ⁷². 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 ⁷³. Les exposants sont recrutés au sein de la « C. A. S. ». Il multiplie les conférences, les articles de revues ⁷⁴ ; il publie *Art et Catholicisme* ⁷⁵. La glace est rompue.

72. Sur le contenu du cours d'artisanat religieux à l'École du meuble, voir la lettre de Jean-Marie Gauvreau à Jean Bruchési datée du 28 décembre 1940.

73. La « Ire exposition des Indépendants » eut lieu tout d'abord à Québec, du 26 avril au 3 mai 1941, à la Galerie municipale du foyer du palais Montcalm. A Montréal, elle se tint chez Henry Morgan du 16 au 28 mai. Le catalogue nous donne les noms des participants : « P.-E. Borduas, Marie Bouchard, Denise Gadbois, Louise Gadbois, Alfred Pellan, Goodridge Roberts, Jori Smith et Philip Surrey ». La presse commenta abondamment cette exposition : Amateur, « Le Salon des Indépendants », *le Soleil*, 2 mai 1941, p. 4 ; M. Gagnon, « Exposition des Indépendants chez Morgan », *le Devoir*, 26 mai 1941, p. 2 ; M. Parizeau, « Peinture libérée », *le Canada*, 28 mai 1941, p. 2 ; C. Doyon, « Peinture moderne canadienne », *le Jour*, 14 juin 1941, p. 7.

74. Ajoutons aux articles déjà cités : P. M. A. Couturier, « C'est de vous que ça dépend », *le Devoir*, 14 mai 1940, p. 1 ; C. Hudon, « Impression d'un artiste français sur la situation de l'art au Canada. Conférence du R.P. M. A. Couturier », *le Droit*, 2 janvier 1941, p. 12 ; P. M. A. Couturier, « Plaidoyer pour l'art original », *la Presse*, 15 janvier 1941, p. 5 ; P. M. A. Couturier, « Recommencement d'art sacré au Canada », *Revue dominicaine*, mars 1941 ; P. M. A. Couturier, « Le divorce entre les artistes et le public », conférence à l'Université de Montréal, 4 mars 1941 ; P. M. A. Couturier, « L'abîme entre l'art et le grand public », *la Presse*, 5 mars 1941, p. 15 ; P. M. A. Couturier, « La sympathie du spectateur », *la Presse*, 7 mars 1941, p. 26 ; P. M. A. Couturier, « Les Indépendants furent les seuls défenseurs de l'art », *l'Action catholique*, 26 avril 1941 ; « Visite du père Couturier à de jeunes artistes », *la Presse*, 1er mai 1941 ; P. M. A. Couturier, « Les artistes », *le Quartier latin*, 24 mars 1944, p. 10.

75. C'est en mai 1941 que le père Couturier publiait aux éditions

Maillard tente, dans un article de presse, de revendiquer les « Indépendants ⁷⁶ ». En réponse, il reçoit un reniement ⁷⁷ 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 ⁷⁸, plus tard Robert Élie ⁷⁹, Charles Doyon ⁸⁰, sont des nôtres ; ils ne feront plus défaut. La presse à leur suite emboîte le pas.

À l'École, si je dois maintenant compter avec la réticence évidente de la direction, réticence qui augmentera

de L'Arbre, à Montréal, un petit recueil d'articles sous le titre *Art et Catholicisme*. Le texte en a été repris intégralement dans *Art et Liberté spirituelle*, publié aux Editions du Cerf, à Paris.

76. Cf. C. Maillard, « L'enseignement des Beaux-Arts devant l'opinion », *le Canada*, 24 mai 1941, p. 9.

77. Cf. S. Aubry et J. de Tonnancour, « A propos de l'École des beaux-arts », *le Devoir*, 31 mai 1941, p. 11.

78. Pierre Daniel, pseudonyme de Robert Elie, qui était alors journaliste à *la Presse*.

79. Robert Elie, romancier et essayiste, après des études aux universités de Montréal et McGill, se joint à l'équipe de la revue *la Relève*. A partir de 1940, il travaille successivement au *Canada* comme critique dramatique, puis, comme critique d'art à *la Presse*. En 1943, il publiera un *Borduas* (Montréal, L'Arbre). Cette même année, il entre comme journaliste à Radio-Canada. Il fonde, en 1947, la revue *Architecture, bâtiment, construction*. En 1948, il est élu président de la C.A.S. Il sera nommé successivement en 1958 et 1959, directeur de l'École des beaux-arts de Montréal et président de la Conférence canadienne des arts. De 1959 à 1968, il sera directeur de l'expansion au musée des Beaux-Arts de Montréal. En 1962, il est nommé à Paris 1^{er} conseiller culturel de la Délégation générale du Québec. Il est maintenant directeur associé du Conseil des arts du Canada. Sa rencontre et son amitié avec Borduas remonte à 1937. Il participe aux luttes contre l'académisme et le régionalisme. Il organisera une exposition des œuvres de Borduas chez lui en février 1951. Robert Elie continue maintenant encore à manifester son intérêt à Borduas par des conférences comme celle qu'il a présentée à la Galerie nationale en 1967 et par des écrits dans les journaux et revues.

80. Charles Doyon, écrivain et journaliste, a été critique d'art au journal *le Jour* de 1939 à 1946, au *Clairon de Saint-Hyacinthe*, en 1948, et, en 1948, signera sous le pseudonyme de Loup-Garou, des articles au *Clairon de Montréal*. Il a été l'indéfectible défenseur de Borduas et de l'art vivant au Canada à cette époque.

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 « Sagittaires⁸¹ » s'organisent (monsieur Gagnon prête alors son concours bénévole à plusieurs expositions de la « Dominion Gallery » et à diverses expositions de collèges⁸²). 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 province⁸³.

Hertel⁸⁴, mis en quarantaine à Sudbury, me demande de recevoir ses amis. Les visites à mon atelier deviennent régulières, un groupe des Beaux-Arts s'y rallie⁸⁵, des étudiants d'un peu partout s'y rendent.

81. Cette exposition organisée par Maurice Gagnon à la Dominion Gallery groupait 23 jeunes de moins de 30 ans. D'après le carton d'invitation, elle eut lieu du 1^{er} au 9 mai 1943. On connaît les quinze élèves de Borduas qui y participèrent. Onze étaient de l'École du meuble : Fernand Bonin, Gilles Charbonneau, Marcel Coutlée, Charles Daudelin, Louis Gauvreau, André Jasmin, Louis Labrèche, Réal Maisonneuve, Guy Viau, François Vinet, Gabriel Filion, on peut leur associer les noms de Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Adrien Villandré qui se tenaient avec le groupe.

82. Parmi lesquelles on peut mentionner : du 11 au 14 janvier 1942, exposition au séminaire de Joliette ; en avril 1943, exposition de peintures canadiennes à l'externat classique Sainte-Croix ; du 29 octobre au 7 novembre 1944, exposition d'Art canadien au collège André-Grasset ; en 1945, exposition au séminaire de Sainte-Thérèse.

83. Ces rencontres étaient organisées autour de thèmes déterminés à l'avance. Les principaux forums : en mai 1944, au collège Sainte-Croix ; en octobre 1944, au séminaire Saint-Thomas à Salaberry de Valleyfield ; fin 44, début 45, au collège Notre-Dame ; en janvier 1945, au collège Sainte-Thérèse ; le 26 février 1948, au 374 ouest, rue Sherbrooke.

84. François Hertel, pseudonyme de Rodolphe Dubé, jésuite, professeur d'apologétique au collège Jean-de-Brébeuf, eut une grande influence sur ses élèves par son esprit ouvert aux idées nouvelles. Il enseigne plus tard au collège du Sacré-Cœur, de Sudbury. Poète et essayiste, il publiera des articles pour la défense de l'art moderne : « Plaidoyer en faveur de l'art abstrait », *Amérique française*, 2^e année, t. II, n^o 3, novembre 1942, p. 8 à 16. Dans *Cosmos*, recueil de poèmes publié en 1945, une pièce est dédiée à Borduas.

85. Dans une interview qu'il a donnée durant l'hiver 68-69, Adrien Villandré, étudiant aux Beaux-Arts durant les années 42-43, affirme avoir fréquemment assisté à des réunions chez Borduas en compagnie d'autres étudiants des Beaux-Arts dont Fernand Leduc, Pierre Gauvreau, Françoise Sullivan et Thérèse Renaud.

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 ⁸⁶.

Sur cette route difficile de la rupture encore lointaine, Pellan sera l'occasion d'une brusque division des forces ⁸⁷ — trop tôt peut-être — des éléments considérés révolutionnaires par la foule.

Alfred Pellan revient de Paris ⁸⁸. Il a la surprise de trouver à Montréal un milieu préparé par notre déblayement des années passées. S'il était venu en notre ville trois ans plus tôt, au lieu du triomphe qu'on lui a réservé, il aurait dû lui aussi œuvrer dans l'ombre. Son succès favorise autant notre mouvement qu'il est glorieux au nouveau venu. Nous ne pouvons cependant pas permettre que les cartes soient brouillées encore une fois.

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

Il ne fallait pas non plus perdre la tête ! La peinture de Pellan ne pouvait devenir un exemple fixe à imiter. C'était un élément sain à assimiler ; comme lui-même aurait dû assimiler les meilleurs éléments de la peinture mont-réalaise 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.

86. Il s'agit de *Refus global*.

87. Durant l'été 1943, Guy Viau écrit 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... »

88. Pellan rentrait de Paris en juin 1940.

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 surréalisme⁸⁹ ; pour nous il avait été la grande découverte. Pellan ne croyait qu'au cubisme qui déjà était, et un peu grâce à lui pour nous, sans mystère.

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

MAINTENIR GÉNÉREUSEMENT L'ACCENT SUR la PASSION DYNAMIQUE OU

MAINTENIR SYSTÉMATIQUEMENT L'ACCENT SUR la RAISON STATIQUE.

PERMETTRE AUX EXPRESSIONS PLASTIQUES IMPRÉVISIBLES de NAÎTRE OU

MAINTENIR une CERTAINE EXPRESSION PLASTIQUE DÉFINIE.

ACQUÉRIR PASSIONNÉMENT de NOUVELLES CERTITUDES en ENCOURANT tous les RISQUES OU

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

La gauche prenant conscience, la droite adopte une attitude défensive à notre endroit : les positions sont plus nettes. La réaction a eu le temps de revenir de sa surprise ; la lutte s'engage à fond, sans rémission. La lutte tutélaire passionnée, aussi nécessaire à la vie de l'intelligence qu'elle peut l'être pour la vie des corps, est enfin engagée à Montréal. Souhaitons qu'elle ne cesse plus jamais⁹⁰.

89. Il aurait été peut-être plus juste de dire que Pellan a toujours puisé abondamment à l'imagerie surréaliste, mais qu'il considérait l'automatisme pictural comme une sorte de point de départ du tableau, qu'il fallait développer ensuite par d'autres moyens.

90. Borduas fait allusion au clivage idéologique qui se manifeste peu à peu à la C.A.S. et qui aboutira à un conflit ouvert, et à la

C'est à ce stage de développement (1943 à 1948) que l'expérience de l'École du meuble prend son entière signification ⁹¹.

Les élèves de première année de la section « d'artisanat » (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. Ils entrent à l'École du meuble à peu près au stage 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 ⁹² en siège ! Il y travaille en cachette. Les autorités de l'Université sont déjà consentantes. Monseigneur Maurault n'a pas craint d'exprimer publiquement, à la presse, le plaisir qu'il éprouverait à ouvrir les portes de l'Université à l'École du meuble. Gauvreau plus rusé nie qu'il en soit question ; le jour où il aura gagné son point au ministère (qui voit en ce moment d'un mauvais œil un si grand succès), il aurait l'air de

dissolution définitive du groupe, le 18 novembre 1948. Plutôt qu'un conflit de personnalité Pellan-Borduas, c'est un véritable affrontement idéologique dont il s'agit ici. A partir de 1943, les jeunes sont admis à la C.A.S. Ces jeunes sont de tous les milieux : ceux que Claude Gauvreau nomme les « révolutionnaires » et aussi d'autres moins définis idéologiquement. Peu à peu, les jeunes « révolutionnaires », qui se sentiront frustrés par diverses manœuvres du Conseil de la C.A.S. (par exemple, ils sont relégués dans une petite salle lors d'une exposition), deviendront de plus en plus agressifs. Borduas sera évidemment du côté de l'idéologie « révolutionnaire » ou de « gauche » comme il le dira lui-même, alors que Pellan s'orientera dans l'autre direction.

91. La période 1943-1948 représente le sommet de l'enseignement de Borduas ; les classes qui débiteront en 1942 et 1943 (où l'on retrouve Riopelle et Barbeau notamment) seront à l'origine de ce que l'on appellera en 1946 le « groupe automatiste ». Ce « groupe » était donc constitué fondamentalement d'un certain nombre d'étudiants de l'École du meuble auxquels se sont ajoutés des étudiants de l'École des beaux-arts et d'ailleurs. C'est pour cette raison que Borduas dit : « ... l'expérience de l'École du meuble prend son entière signification ». Importance de son enseignement mais aussi des rencontres extra-scolaires à son atelier ou à celui de Fernand Leduc ou de Riopelle.

92. Le procès-verbal de l'assemblée du Conseil pédagogique de l'École du meuble du 13 décembre 1937 (auquel participait Borduas) présente comme sujet de la rencontre : « La maîtrise à l'École du meuble ».

s'être fait tirer l'oreille pour accepter de devenir doyen !
 Quel chameau que Gauvreau !...

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

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

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

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

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

Nous nous attachions à réaliser l'unité du présent et du passé à l'aide des reproductions de la bibliothèque. Ce n'était donc pas les différences que nous étudions, d'une école à l'autre, mais les constances. Quelles étaient les qualités propres aux dessins des cavernes et à ceux de Léonard ou de Rembrandt, de Picasso ou de Matisse ? Nous recherchions une qualité plastique constante ! Nous ne trouvions qu'une qualité morale, toujours la même au

cours des siècles, mise en évidence par une infinie variété de qualités plastiques. Cette qualité morale semblait être une puissance affective créant un état passionnel suffisant à l'expression involontaire et intégrale de la personnalité de l'artiste.

C'était une grande découverte ! Il ne s'agissait donc plus, pour devenir un créateur, d'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.

La route de l'expérimentation individuelle était ouverte⁹³. 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

93. Borduas énonce les principes et les éléments fondamentaux de sa méthode d'enseignement à l'Ecole du meuble. Cette méthode est avant tout non directive, et se fonde sur les possibilités de l'individu. Il oppose cette façon de faire à l'enseignement le plus couramment dispensé, à ce qu'il a connu lui-même lors de son passage par les écoles d'art.

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 QUITTONS LA COMMUNE MESURE.

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

Autant que la bibliothèque le permettait, nous étudions alors l'évolution d'un artiste en particulier : Renoir par exemple ⁹⁴.

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

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

94. Ce choix, de même que celui de Matisse, qu'il signale un peu plus loin dans le texte, démontre que les expositions qu'il a vues à Paris lors de son séjour en 1929-1930, l'ont profondément marqué. Voir note 34.

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

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 conversation⁹⁵. Conversations qui n'ont jamais été notées. Je ne m'en tiendrai qu'à ces grandes lignes.

95. Dans un cahier où Borduas consignait ses préparations de cours nous avons retrouvé des cours entièrement rédigés pour sa première année d'enseignement à l'École du meuble, 1937-1938. Mais il semble avoir abandonné très rapidement cette façon de procéder car nous n'avons rien de semblable pour les années suivantes.

Ce travail, que j'aurais donc voulu strictement imitatif, sera peut-être davantage objectif que mon désir originel, en en étant le 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'accumulent par centaines de mille, et l'on persiste à ne pas voir, à ne pas entendre.

Tôt l'accord se faisait avec les élèves, contre les préjugés, contre l'ignorance, contre l'inconnu. Ils m'aidaient autant que je pouvais les aider moi-même et ils le savaient. C'était un marché tacitement conclu et magnifiquement tenu. Il est probable que cet accord justifiait à lui seul leurs préférences. Elles risquaient à tout moment de désorganiser l'École. Leur ardeur à l'étude du dessin leur faisait trouver ennuyeuses et stériles les autres matières au programme ⁹⁷ ; malgré l'ingéniosité de la direction à mini-

96. Borduas exprime ici toute la nostalgie qu'il éprouve de son éloignement de l'enseignement. Quand il écrit *Projections libérantes*, il a quitté l'École du meuble depuis près d'un an.

97. Borduas renouvelle la comparaison entre sa méthode et celle de la majorité des enseignants. Elle paraît exceptionnelle, attire les

miser le travail fait en classe, malgré l'opposition systématique des professeurs d'ateliers et de toute la section d'apprentissage dont les élèves ne suivaient pas mes cours, malgré le soin que je mettais moi-même à faire comprendre l'utilité de ces matières. Il était d'ailleurs évident que leurs répugnances ne s'appliquaient qu'à la façon d'enseigner, non aux matières elles-mêmes ; et cela, parce que les élèves pouvaient maintenant comparer deux états : le PASSIF et l'ACTIF, sinon les juger clairement.

Il n'était pas nécessaire qu'il y eût la grève des finissants⁹⁸ 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.

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

étudiants et provoque des remous à la fois chez les étudiants et dans le corps enseignant. L'étude du dessin pourrait paraître fastidieuse à des étudiants qui se destinent aux professions de décorateur, ou d'ébéniste, mais c'est le contraire qui se produit. A cet égard citons le témoignage de Bernard Morisset : « Nous sommes avec vous, Borduas ! » paru dans *le Canada*, le 2 octobre 1948, p. 4.

98. La grève des finissants eut lieu en juin 1946. Ces étudiants demandaient la démission d'un de leurs professeurs en ébénisterie. Ils n'acceptaient pas sa méthode d'enseignement. En guise de protestation, ils refusent de faire à l'École leur thèse de fin d'études. Le directeur fait appel aux parents des élèves pour les prévenir qu'il n'y aura pas de remise de diplômes si les étudiants ne rentrent pas à l'École. Un médiateur trouve une solution qui convient aux deux parties : les étudiants travailleront chez eux à leur thèse. Cette classe de finissants est composée entre autres de Ricpelle, Fauteux, Barbeau, Léonard, Groulx et Morisset.

à la bibliothèque (sauf pour la documentation) mais dans la salle de dessin à vue. Un modèle ou un thème sollicitait l'élève à résoudre les problèmes englobants de la figuration. (Ces contacts avec les maîtres du dessin étaient des regards presque indiscrets par-dessus les limites du cours.) Le modèle proposé était indifféremment en relief ou non ; sculpture sur bois, vieille relique détachée d'une église ancienne décorée par l'un de nos robustes sculpteurs d'autrefois ; un plâtre quelconque, moins volontiers ; une nature morte, fruits, légumes, objets divers, ou une reproduction. Une reproduction : ce qui était considéré comme une bassesse quand j'étudiais aux Beaux-Arts. Faire des copies ! ça sentait l'atelier féminin à longues robes noires. C'était une ignominie ! sans nous rendre compte les pauvres — élèves et professeurs — que nous copions le modèle proposé aussi bêtement que qui que ce soit.

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

Un autre peintre, que nous étudions donc comme ça, par-dessus la clôture du jardin, était Matisse⁹⁹ riche d'enseignement divers et d'une mise en garde très grave.

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

Un jour nous feuilletions un album des dessins du maître, passant au hasard de la mise en page, d'un fusain écrasé à un autre dessin sans demi-teinte au trait de plume.

99. Cf. note 94 et 34.

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

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 chaque élément constituant un dessin ; ils n'ont foi, malgré la révélation Matisse, qu'au dessin en dégradé photographique.

Je cherche à haute voix, par une étude détaillée du dessin en question, les raisons précises de ma conviction, soulignant au passage les déficiences d'expressions : flou, mollesse, indécision, manque de caractère, etc. ; il faut déjà une certaine culture pour être sensible à de telles raisons : elles ne le touchent pas ou peu, elles sont en dehors du litige. Subitement, sans lien apparent avec l'analyse que je poursuis, je découvre que par un jeu de demi-teintes renversées l'abdomen de son bonhomme exprime une concavité au lieu et place d'une convexité ! En toute autre occasion j'aurais passé outre à cette constatation insignifiante en 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 strictement les impressions visuelles reçues du modèle, l'intelligence (qui m'apparaît de plus en plus comme essentiellement ordonnatrice) ne joue plus que le rôle insignifiant de contrôler en les comparant deux similitudes immédiates : l'une venant de l'objet à dessiner, l'autre du dessin en cours, pour tendre à la fin à n'avoir qu'une seule et même impression ; elle est alors invitée à confondre deux réalités distinctes : le dessin d'une part, l'objet à dessiner d'autre part. Dans ces limites qui lui sont suffisantes, l'intelligence se trouve sujette aux illusions les plus fausses, les moins justifiables.

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

Toute la première année¹⁰⁰ se passait ainsi à la découverte d'un monde insoupçonné.

100. Il faut bien entendre ici la première année du cycle des cours (4 ans) de l'École du meuble.

Les merveilles se multipliaient dans leur ardeur crain-
tive.

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

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

En classant les dessins sur les qualités expressives
(l'authenticité de l'expression est la qualité la mieux ca-
chée 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 échap-
pait encore à son intelligence, à savoir que : la conséquence
est plus importante que le but. La conséquence étant la
qualité morale imprimée à l'acte ; le but, l'espoir de la pos-
session entrevue par l'acte. (Qu'importe le degré d'évolu-
tion du présent ? Nous ne saurions en être entièrement
responsable. Seul le comportement individuel, qualité
d'être, compte. Un comportement sain projette l'individu
en avant vers des biens de plus en plus près des mystères de
tout objet : réalités de moins en moins apparentes. Le dy-
namisme 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'ex-
périence qu'authenticité et générosité sont synonymes, que
toutes deux sont gratuites par nature, inexploitable ; il fal-
lait retrouver des désirs suffisamment émouvants pour re-
partir à la conquête de l'inconnu.

Nous avons cru reconnaître une valeur morale constante à l'origine de toute œuvre d'art, nous avons suivi le développement particulier de quelques grands artistes. Cette fois nous nous attachions à étudier les écoles, en comparant ce qu'elles ont de dissemblables, avec l'espoir de découvrir leurs apports au savoir. Les élèves étaient frappés, par exemple, de constater que la perspective (qu'ils étudient en vingt leçons) avait mis seize siècles à se définir ; l'idée même de cette figuration savante de l'espace ne venant qu'après l'apparent épuisement des projections immédiatement liées aux expériences tactiles. Ils étaient intéressés à cette découverte des impressionnistes : la lumière objective. Ils étaient étonnés que les cubistes aient 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 ¹⁰¹) ; que le tableau pouvait être le langage des plus mystérieuses analogies ! (quelques surréalistes ¹⁰²), qu'il permit à Matta ¹⁰³ d'explorer les espaces interplanétaires en créant une nouvelle échelle. Enfin, ils abordaient l'automatisme surrationnel ¹⁰⁴ : espoir de saisir

101. Duchamp pouvait être connu de Borduas dès 1938, par le n° 8 de la revue *Minotaure* qui se trouvait à la bibliothèque de l'École du meuble, à partir de cette date, et dans lequel Duchamp a écrit un article.

102. Maurice Gagnon et Borduas étant tous deux à l'École du meuble et liés d'amitié, on peut citer parmi les Surréalistes que présenta Borduas dans ses cours, tout au moins ceux que mentionne Gagnon dans son ouvrage *la Peinture moderne*, Valiquette, 1945. Ce sont surtout : Tanguy, Masson, Dali et Brauner (cf. p. 101).

103. L'importance de Matta ne devait pas échapper aux Automatistes canadiens, et spécialement à Fernand Leduc. On sait depuis l'importante interview Sidney Simon - Robert Motherwell (janvier 1967) publiée dans *Art international* (été 1967, p. 20-23) quel rôle il a joué dans les débuts de l'École de New York de 1939 à 1943. A New York, Breton cependant lui préféra Gorky. Voir B. Teyssèdre, « Fernand Leduc peintre et théoricien du surréalisme à Montréal » dans *la Barre du jour*, janvier-août 1969, p. 250-252 et spécialement la note 4 de la page 251.

104. Dans « Commentaires sur des mots courants » texte inclus dans *Refus global*, Borduas distingue « trois modes d'automatisme :

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 Cheval¹⁰⁵, le douanier Rousseau¹⁰⁶. 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'éroussement, par la répétition, de la qualité convulsive. De ces hommes près de l'animalité précieuse, exemplaire ; à une extrémité d'une même gamme où nous trouverions à l'autre terme Léonard¹⁰⁷ et Duchamp !

mécanique, psychique, surrationnel ». Il définit ainsi l'automatisme surrationnel : « 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 partielle). Tentative d'une prise de conscience plastique au cours de l'écriture (plus exactement peut-être « un état de veille » — Robert Elie). 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. »

105. C'est un article de J. B. Brunius dans la revue *Variétés* qui a révélé l'existence du facteur Cheval, « créateur du Palais idéal, à Hauterives dans la Drôme. Facteur de campagne, Cheval (mort en 1924) vit en rêve vers sa trentième année, un palais imaginaire qu'il entreprit de construire seul, sur le terrain entourant sa maisonnette, de 1879 à 1912, avec pour tous matériaux des pierres ramassées dans la campagne au cours de ses tournées, qu'il liait avec du ciment. Il édifia ainsi, caillou par caillou, un temple du désir réalisé qui ne concéda à l'utile qu'une simple niche pour ranger des outils de maçon. » (Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1959, p. 213).

106. Les Surréalistes ont toujours exprimé beaucoup d'admiration pour le Douanier. Qu'on se reporte aux pages qu'André Breton lui a consacrées dans *le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 367 et ss. ou à Marcel Jean dans son *Histoire de la peinture surréaliste*, p. 38-40.

107. L'intérêt de Borduas pour Léonard a pris un tour particulier, quand Borduas devait trouver, à la page 33 du numéro 8 de la revue *Minotaure* (15 juin 1936), dans un texte de Breton intitulé alors « Château étoilé » et qui devait devenir le chapitre 5 de *L'Amour fou*, une allusion à une « recette » de Léonard, qui recommandait à ses élèves de « regarder attentivement cette tache » (celle d'une éponge imbibée de couleurs et projetée sur un mur) pour y

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

À l'École nous avons 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., et nous arrivions encore une fois à la conclusion que seul un surplus gratuit de justesse pouvait révéler l'exacte attitude du désir.

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

voir « des têtes humaines, divers animaux, une bataille, des rochers, la mer, des nuages, des bosquets et autre chose encore », ou encore de « contempler [les] taches des murs, dans la cendre du foyer, dans les nuages ou les ruisseaux » pour y trouver semblable révélation. La preuve en est que dans sa conférence « Manière de goûter une œuvre d'art », donnée le 10 novembre 1942, et publiée dans *Amérique française* en janvier 1943, p. 43-44, Borduas s'inspire directement de Breton pour parler de Léonard. Par la suite, il se procurera le *Traité de la peinture* de Léonard dans l'édition Péladan (Paris, Delagrave). Nous avons retrouvé un exemplaire de la 10^e édition (1934) dans sa bibliothèque. Dans « Commentaires sur des mots courants » (1948), à l'article « écran paranoïaque », Borduas cite directement le passage de Léonard, tel qu'il se trouve au n^o 126, p. 66-67 de la traduction de Péladan. Dans une interview qu'il donnera à Joséphine Hambleton, il y fera encore allusion (cf. « A Canadian Painter of Visions », dans *The Ottawa Citizen*, 12 juin 1948, p. 32).

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 ¹⁰⁸ que les élèves abordent à cette période venait aider une fois la semaine, en fournissant l'occasion d'un travail de recherche limité, neuf, et séduisant. Ce n'était plus l'étendue, dépassant leurs facultés de conscience, du cours de dessin à vue.

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

Tous les ans à la Sainte-Catherine ¹⁰⁹ les élèves donnent une petite soirée pour amies et amis. Monsieur le directeur

108. On peut préciser ce qu'étaient ces cours de décoration par deux exemples d'examens, que Borduas fait subir à ses élèves, et que l'on a retrouvés dans son cahier de préparation de cours. Janvier 1938 : examen pratique de composition décorative pour les élèves de deuxième année : « Composer sur une feuille de 12" x 8" une carquette rayée ou quadrillée pouvant être facilement exécutée dans un foyer rural. N'utiliser que trois couleurs. » Probablement 1940 : examen théorique de décoration : « 1 — Quelle est la principale qualité d'un décorateur ? 2 — Expliquez les lois décoratives utilisées dans la planche ci-jointe ainsi que les lois harmoniques de sa décoration. » On peut voir des exemples de projets semblables dans les illustrations du livre de Jean-Marie Gauvreau, *Artisans du Québec*, Editions du Bien public, 1940, p. 55 : « Tapis crochetés exécutés par Mme Charles Dolbec, de Sainte-Anne-de-la-Pérade, d'après les projets étudiés au cours de décoration (2^e année) de l'École du meuble, sous la direction du professeur P.-E. Borduas. »

109. Sainte Catherine, dont la fête tombe le 25 novembre, est la patronne des philosophes. Dans toutes les institutions d'enseignement, jusqu'à une époque récente, la journée du 25 novembre était l'occasion de réjouissances particulièrement pour les finissants, philosophes ou non.

qui préside ces charmantes réunions en profite pour rendre quelques politesses et inviter des personnages dont les bonnes dispositions, ainsi fortifiées, pourront être utilisées un jour. Vous savez comme ça se fait quand l'on se contente de ne pas être « trois siècles en avant de son temps », que l'on a des ambitions bien précises, bien définies, immédiates ou prochaines, et que l'on bénéficie d'un certain pouvoir budgétaire !...

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

Ces manifestations étaient de premier ordre. À l'une d'elles Mousseau exposa le fameux *Tapis de l'Île de Pâques* entre autres gouaches et dessins de Barbeau, Riopelle, Phénix, et tous les copains. *L'Île de Pâques* venait de faire sensation à la « Art Association of Montreal », à Toronto ¹¹⁰. Les élèves étaient au courant des articles de journaux qui signalèrent ce tableau ¹¹¹. 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

110. L'appellation « musée des Beaux-Arts de Montréal » ne devient officielle qu'en 1948, selon Turner (catalogue de la rétrospective Borduas, 1962, p. 6). Cependant, les trois termes « Art Association of Montreal », « musée des Beaux-Arts de Montréal » et « Galerie des arts » sont employés concurremment pendant un certain temps autour de l'année 1948.

111. Borduas, en parlant de Toronto, se réfère à l'exposition organisée par la C.A.S. à la Galerie Eaton de cette ville à la fin de l'année 1945. La même exposition fut présentée à la « Art Association of Montreal » du 2 au 14 février 1946. Jacques Léger écrit dans *Notre temps*, 18 octobre 1945, p. 6 : « La Société d'art contemporain vient d'organiser une exposition de quatre-vingts toiles environ, exposition qui sera tenue à la Galerie de la maison Eaton de Toronto. Ces toiles reviendront ensuite parmi nous, et la même exposition sera montrée au public montréalais ». Dans *Notre temps*, le 6 décembre 1945, p. 5, Pierre Dax écrit à propos des activités de la C.A.S. :

bien s'amuser ! et ça, sans une pointe d'humour, en toute amitié feinte, en toute confiance fausse, comme s'il se fut vraiment agi de certains travaux de jardinage. La différence était si évidente entre l'insignifiance prêtée à ces tableaux et leur importance réelle qu'elle frappait les esprits les moins ouverts.

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

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

Comme je savais que c'était uniquement par votre manque d'imagination pour créer de toutes pièces un prétexte,

« En ce qui concerne l'activité prochaine de la Société telle que l'exposition annuelle de la Société qui aura lieu cette saison en février à la Galerie du « Art Association of Montreal... », et à propos de l'exposition de la Galerie Eaton, il ajoute : « Si l'on s'en tient aux critiques parues dans les journaux de la Cité-Reine, les Torontois ont dû être avantageusement impressionnés par les artistes de Montréal. Lyman, Borduas, Daudelin, de Tonnancour, Surry, Leduc, Mousseau et bien d'autres furent l'objet de critiques très élogieuses. » Enfin, le tableau de Mousseau décrit dans « L'art contemporain », *le Canada*, 6 février 1946, p. 5, est peut-être *Tapis de l'Île de Pâques*, faisant partie de l'exposition annuelle de la C.A.S. à la Galerie des arts : « 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. » En effet, le catalogue de cette exposition (7^e exposition annuelle de peintures et dessins) signale au numéro 69 le tableau de Mousseau *Tapis de l'Île de Pâques*.

pouvant vous justifier devant l'opinion publique de mon renvoi de l'École ¹¹², que vous me gardiez contre votre vouloir. Sans quoi vous m'auriez exécuté dès l'exposition de la « Dominion Gallery » en 1943 ¹¹³. Depuis vous ne cessiez, dans mon dos, de faire enquête sur enquête dans ce but. Mais je savais aussi, de préscience, que je ne quitterais l'École qu'au terme de l'expérience en marche, lorsque je serais prêt pour une expérience plus grande, sans souci du nombre de plumes qu'il en coûterait à votre panache.

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

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

Ces visites fructueuses à mon bureau étaient pour moi la grande récompense. J'accordais à mes visiteurs la même confiance que celle qu'ils pouvaient m'accorder eux-mêmes. Pas une fois en onze ans ¹¹⁴ 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

112. Documents attestant le renvoi de Borduas de l'École du meuble retrouvés aux archives de l'École du meuble : lettre de Jean-Marie Gauvreau à P.-E. Borduas, 19 août 1948, où Gauvreau sollicite la démission de Borduas ; lettre de G. Poisson à J.-M. Gauvreau, 2 septembre 1948, où P.-E. Borduas est suspendu de ses fonctions sans traitement à compter du 4 septembre 1948 et dont la copie sera envoyée à Borduas.

113. Borduas lie dans une même phrase son renvoi de l'École du meuble et l'exposition de la Dominion Gallery en 1943. C'est que l'échec financier de cette exposition marque le début du rejet de Borduas par les canaux officiels de diffusion culturelle de l'époque. Le même mouvement qui l'avait rejeté de la société comme peintre devait l'exclure de son poste de professeur.

114. De septembre 1937 à septembre 1948.

leur cœur, quitte par la suite à rivaliser de force avec eux, ces visites me l'auraient vite appris.

En troisième, les élèves abordent les exercices particuliers de la documentation ¹¹⁵. 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 renforcer le sens critique. Cette année prenait figure de revue générale. Elle se poursuivra en quatrième.

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

Des inquiétudes matérielles prochaines, des difficultés sentimentales plus ou moins évoluées, des problèmes scolaires immédiats : maintenant la composition du meuble

115. Le cours de « documentation » ne consistait pas en des considérations théoriques mais bien en des exercices pratiques, même si Borduas mentionne plus haut qu'il travaillait et étudiait, à l'occasion, avec ses élèves sur des reproductions de tableaux de maîtres. Un ancien élève de Borduas à l'École du meuble de 1943 à 1946 nous affirme que les distinctions et classifications de « dessin à vue », « décoration » et « documentation » disparurent peu à peu et que Borduas intégra ses cours les uns aux autres.

exige à peu près tout son temps¹¹⁶, 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 venir un jour. Mais à leur insu, leur comportement n'est plus le même. Dans l'ensemble ils se révèlent à l'observateur comme plus près des réalités que les jeunes du même âge ayant reçu une formation différente.

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

L'un d'eux, en désaccord avec ses parents qui s'opposent systématiquement à ce qu'il soit un peintre, va jusqu'à refuser de passer les épreuves pour l'obtention du diplôme d'ébéniste (épreuves pour lesquelles il était parfaitement préparé) dans le but conscient d'éliminer une tentation future et de frustrer ses père et mère d'une arme de plus contre ses ardentes nécessités¹¹⁷ !

D'autres, non moins généreux peut-être, en tous 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 désintéressée. Comme si cette passion englobante qu'est la recherche de la vérité objective, de la beauté immédiate, put 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.

116. Dans le programme général des cours de l'École du meuble, le cours de dessin était presque marginal. En effet, pour l'année 1942-1943, sur un total de 13 cours, 9 cours se rapportent directement au « meuble », et pour l'année 1946-1947, sur un total de 17 cours, 12 cours s'y rapportent directement.

117. Borduas fait probablement allusion à Jean-Paul Biopelle.

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 fut impossible de le convaincre de faux jugement. Pourtant il obtint d'éclatants succès à la « C. A. S. », rue Sherbrooke, à Toronto, à Paris. Pour déchirer le voile qui le cache à lui-même il aurait fallu le consentement universel ! qui sait, peut-être l'approbation d'un quelconque individu vivant en dehors de notre mouvement et en qui il eût confiance. De toute façon sa jeunesse semble avoir été empoisonnée par un milieu trop étroit. Il paraît « inadaptable » — mot exécration — à tout jamais perdu pour la société qui en aurait bien besoin. Il y a des chances que seules ses quelques aquarelles demeurent ¹¹⁸.

En septembre 1946, Gauvreau-le-directeur, Gauvreau-le-chameau de tout à l'heure, m'enlève sans une consultation du conseil pédagogique, sans même me prévenir, les cours de décoration et de documentation ; seul le cours de dessin à vue résiste ¹¹⁹. Monsieur Félix, ci-devant principal

118. Borduas parle ici de Roger Fauteux. Claude Gauvreau le confirme dans « L'épopée automatiste vue par un cyclope », *la Barre du jour*, janvier-août 1969, p. 61 : « Des sept exposants des deux premières expositions non figuratives de groupe, seul Roger Fauteux semble avoir quitté l'orbite de l'actualité. Borduas parle longuement de Fauteux, sans le nommer, dans *Projections libérantes* ; c'est lui, le « génie » qui peignait à la blague ses encre de la valeur objective desquelles Borduas ne parvint jamais à lui faire prendre conscience. »

119. Dans le Rapport statistique de l'année scolaire 1946-1947 de l'Ecole du meuble, Borduas n'est mentionné que pour le dessin à

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 ¹²⁰.)

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

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

Pour continuer le travail dans l'enthousiasme j'avais besoin de contacts suffisants avec les élèves, ces contacts n'étaient pas trop nombreux : on les divisait par deux en dédoublant mes cours, et une part allait à un professeur dont l'enseignement était prouvé désastreux. Un professeur dont l'enseignement subissait nos assauts depuis 1942 ¹²¹ ! 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.

vue. Son salaire est de \$3 000, alors qu'il gagnait \$2 800 l'année précédente pour les cours de dessin et décoration. Dans le même rapport, Maurice Félix est affecté aux cours de décoration et analyse des styles (sans aucun doute ce que Borduas nommait le cours de documentation), pour un salaire de \$2 400.

120. Borduas est nommé membre du Conseil pédagogique de l'École du meuble le 8 novembre 1937. Le conseil pédagogique s'est réuni en assemblée aux dates suivantes : 11 décembre, 13 décembre 1937 ; 15 septembre, 14 décembre, 15 décembre 1938. La dernière réunion du conseil pédagogique a lieu le 5 septembre 1939. Tout laisse croire qu'il n'y eut pas d'assemblée du conseil après cette date.

121. Borduas parle ici de Maurice Félix qui le remplace pour une part de ses cours ; celui-ci était avant 1946, professeur à l'École des beaux-arts de Montréal. Le texte de Claude Gauvreau confirme ce passage de Borduas : « A l'époque des gouaches de Borduas, mon frère et moi habitons rue Sherbrooke, près de la rue Saint-

D'un côté, les amis nombreux connus à la suite de la première rupture avec le monde académique. 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.

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 tous 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-ÊTRE¹²². De la foule de nos amis qui étaient là, cinq à peine (en dehors du groupe) sortirent intacts dans mon admiration.

Urbain, et de mon balcon à l'arrière de la maison, j'apercevais l'imposant édifice de l'École des beaux-arts. Chaque jour me parvenaient des échos de la bataille que Pierre et ses copains y livraient contre le traditionalisme sans vie réelle mais encore doué d'une redoutable force d'inertie. » (« L'épopée automatisée vue par un cyclope », *la Barre du jour*, janvier-août 1969, p. 51).

122. *Bien-être* fut présenté le 20 mai 1947, au Congress Hall, boulevard Dorchester, à la suite de *Pièce sans titre* de T. J. Maekens (pseudonyme donné par Claude Gauvreau à Jean Mercier). Les deux seuls personnages de la pièce, « l'homme » et « la femme », étaient joués par l'auteur même et Muriel Guilbault. Les décors furent montés par Pierre Gauvreau et les costumes exécutés par Magdeleine Arbour ; le service technique était assuré par Maurice Perron. Madeleine

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

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

Sans intention, par les exigences d'un développement naturel, le « GROUPE », noyau d'un mouvement beaucoup plus étendu, va vers sa propre individualisation. Dès l'exposition de la rue Amherst¹²³ 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 Sherbrooke¹²⁴, il reçoit le nom d'AUTOMATISTE¹²⁵. Du-

Lalonde était au piano. En 1948, cette pièce fera partie du manifeste *Refus global*. Gauvreau dans *la Barre du jour*, janvier-août 1969, p. 64-66, relate l'étonnement et le scandale provoqué par le langage poétique employé dans sa pièce.

123. Cette première exposition du groupe des Automatistes eut lieu du 20 au 29 avril 1946 au 1257, rue Amherst. Les sept participants à cette exposition, d'après le carton d'invitation, étaient Barbeau, Borduas, Fauteux, Gauvreau, Leduc, Mousseau et Riopelle.

124. Cette exposition eut lieu du 15 février au 1er mars 1947 à l'appartement 5 du 75 ouest, rue Sherbrooke, à la résidence de

rant cette même exposition nous sommes aimablement invités quelques-uns — Fernand Leduc part pour Paris ¹²⁶, Jean-Paul Riopelle y est rendu ¹²⁷ — à participer individuellement au premier « Cahier des Arts graphiques ¹²⁸ » : collaboration qui nous valut des chicanes d'amis à l'étranger. On reprocha notre manque de discernement, notre peu de rigueur et d'exigence comme si nous eussions endossé l'entière responsabilité de tous les articles et reproductions de ce fameux « Cahier » (bien québécois, des pires bondieuseries à l'Automatisme). Lorsqu'il s'est agi de la collaboration au deuxième numéro (n° 3) projeté pour 1948 ¹²⁹, 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'aucune censure ou rejet partiel ne saurait être appliqué sans entraîner le retrait du tout.

madame Gauvreau. Borduas, Barbeau, Fauteux, Gauvreau, Leduc et Mousseau y exposaient.

125. Le terme « automatiste », pour désigner un membre du groupe ou le groupe lui-même, provient d'un article de Tancrède Marsil Jr. paru le 28 février 1947 dans *le Quartier latin*, p. 4, col. 3-4 et ayant comme titre : « Les Automatistes. L'école Borduas ». L'allusion à un tableau de Borduas, exposé à la rue Sherbrooke et intitulé *Automatisme 1.47* (pour janvier 1947), justifie le titre de l'article de Marsil.

126. Fernand Leduc arrive à Paris le 7 mars 1947.

127. D'après une lettre de F. Leduc à Guy Viau, en date du 26 novembre 1946, Riopelle quitte Montréal pour Paris le 9 décembre 1946.

128. Il s'agit de la revue *les Ateliers d'arts graphiques*, dont le directeur général est Louis-Philippe Beaudoin, le directeur artistique Albert Dumouchel et le directeur technique Arthur Gladu. Le premier numéro (portant le numéro 2 et publié en mai 1947) rassemble toutes les tendances artistiques de l'époque, le groupe de Borduas et celui de Pellan. L'édition de 1947 contient un poème de Verlaine, une *Prière* d'Alphonse Piché, une peinture murale, *Magie de la chaussure* d'Alfred Pellan, *les Arbres dans la nuit* de Borduas, deux illustrations de Mousseau extraites du recueil poétique *les Sables du rêve* de Thérèse Renaud et *Fête foraine* de Pierre Gauvreau. Entre ces reproductions s'insèrent aussi des articles, la plupart des membres du futur groupe « Prisme d'yeux », entre autres Albert Dumouchel, Léon Bellefleur, et Mimi Parent.

129. Le n° 3 des *Ateliers d'arts graphiques* ne paraîtra que le 21 février 1949. Il n'y aura donc aucune publication de la revue en 1948. Par ailleurs, la parution en février 1948 du manifeste « Prisme d'yeux » par le groupe Pellan ne fera qu'envenimer davan-

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 ¹³⁰ — à regret nous nous quittons.

À partir de ce moment les ruptures se précipiteront.

À la « C. A. S. » la participation des jeunes est bénéfique ¹³¹ depuis 1946, année de leur puberté. Ils obtiennent au même moment la majorité des voix actives de l'assemblée. Assemblée qui groupe divers éléments, dont les plus sains, de la peinture montréalaise. Le groupe serait heureux d'une entière collaboration. Il fut d'ailleurs le premier à bénéficier des avantages sociaux de la « C. A. S. ¹³² ». Les jeunes laissent le conseil barboter deux ans ¹³³ dans l'espoir d'une correction à leur égard ! Pensez-vous..

À la dernière exposition tenue à la « Art Association ¹³⁴ », dans un endroit trop restreint pour une société comme la nôtre, les quelques toiles ayant un certain intérêt sont perdues ; les jeunes, en cela traités à la manière de

tage les conflits déjà existants et rendre impossible toute collaboration collective.

130. Borduas a dû remarquer que le n° 3 des *Ateliers d'arts graphiques* (1949), comme le précédent, est placé sous le haut patronage du ministère du Bien-Être social et de la Jeunesse avec mention du ministre Paul Sauvé, du sous-ministre Gustave Poisson et de l'assistant sous-ministre Fernand Dostie. Or, la lettre de renvoi de l'École du meuble qu'a reçue Borduas le 4 septembre 1948 est signée Gustave Poisson.

131. Avant 1946, tout le monde, même les jeunes, devait payer une cotisation pour devenir membre de la C.A.S.

132. L'un de ces avantages est le droit de présenter des œuvres aux expositions organisées par la C.A.S.

133. Il n'y eut pas d'exposition de la C.A.S. en 1947.

134. Cette dernière exposition de la C.A.S. s'est tenue à la « Art Association » (musée des Beaux-Arts de Montréal) du 7 au 29 février 1948.

l'année précédente, sont parqués en arrière ¹³⁵. Découragés, ils pensent démissionner en bloc. Je les en dissuade. Ils peuvent faire entendre leur voix prépondérante — on ne démissionne pas dans ces conditions. Alors, ils décident que l'activité de la « C. A. S. » devra être assez compromettante pour interdire, de ce fait, l'accès à la société des éléments peu reluisants qu'elle protège malgré elle. Immédiatement avant l'assemblée générale on choisit un conseil dans ce but, il est élu intégralement.

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

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

Dès l'ouverture de la première assemblée ¹³⁶ le fiasco apparut lamentable. L'on mit près de trois heures de délibérations avant d'élire le président, et nous étions sept !... Si j'acceptai enfin le poste, ce fut pour terminer cette soirée lamentable devant le refus du conseil de la terminer autrement : en démissionnant et commandant de nouvelles élections. Maintenant j'ai la certitude que seule cette manœuvre eut été appropriée. Peut-être eût-elle sauvé la « C. A. S. » de la déconfiture ¹³⁷. Mais, lorsque je prévenais des dangers imminents, l'on croyait à une forme de chantage. Le résultat de l'élection apparaissait même, à quelques-uns, comme dû à la cabale... Une heure avant l'élection nous ignorions encore pour qui voter.

135. Borduas fait allusion à la précédente exposition de la C.A.S. présentée du 16 au 30 novembre 1948 à la Dominion Gallery (cf. Claude Gauvreau, « Révolution à la Société d'art contemporain », *le Quartier latin*, le 3 décembre 1946, p. 4-5).

136. Cette assemblée eut lieu le 9 février 1948 (cf. lettre de rupture envoyée par Borduas à Lyman, le 13 février 1948 et citée dans le catalogue Turner 1962, p. 41).

137. La C.A.S. est dissoute officiellement le 18 novembre 1948, mais dès février elle est ébranlée par des conflits internes.

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 Scott¹³⁸ 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 Lyman¹³⁹, je rompais avec Gagnon dont la conduite avait été d'une inqualifiable inconséquence.

Entre-temps Mousseau est revenu de Prague¹⁴⁰, Riopelle est revenu de Paris. — Ce dernier eut des succès auprès des surréalistes qui lui laissent entrevoir l'avenir de ce côté. — Fernand Leduc est encore en France. Contrairement à Riopelle, il n'arrive pas à s'entendre avec André Breton¹⁴¹. Leduc multiplie les rencontres : sur-

138. Marian Scott, peintre et professeur de peinture à l'École d'art du musée des Beaux-Arts de Montréal, est née à Montréal en 1906. Elle a participé aux activités de la Société d'art contemporain, depuis sa fondation jusqu'à sa dissolution en 1948. C'est par la C.A.S. que Borduas l'a connue.

139. Cf. note 136, *op. cit.*

140. Mousseau s'était rendu à Prague comme représentant de la jeune peinture canadienne, au Festival mondial de la Jeunesse (cf. *Combat*, 1^{er} novembre 1947, p. 1, col. 1-2, « J. P. Mousseau nous parle de son voyage à Prague »). Il est rentré à Montréal à la fin novembre, de même que Riopelle, car tous deux présentent une exposition conjointe du 29 novembre au 14 décembre 1947.

141. André Breton a rédigé *Arcane 17* d'août à octobre 1944 à Percé et Sainte-Agathe, au Québec. Il ne devait cependant pas prendre contact avec Borduas ou son groupe à cette occasion. Louise Renaud, puis Fernand Leduc, seront les premiers du groupe à le rencontrer à New York. La rencontre Breton - Leduc eut lieu le jour de Pâques 1945 (cf. B. Teyssède, « Fernand Leduc, peintre et théoricien du surréalisme à Montréal », *les Automatistes, la Barre du jour*, numéro spécial, janvier-août 1969, p. 250). Il faut ensuite attendre que Riopelle rencontre personnellement Breton à Paris, au tout début de 1947, pour que la reconnaissance mutuelle des groupes surréalistes et automatistes se fasse tout à fait. Les Automatistes furent même alors invités à participer à l'Exposition internationale du surréalisme, pour juillet 1947. On sait que Borduas déclina l'invitation dans une lettre à Riopelle, datée du 21 février 1947. Entre-temps F. Leduc se brouille avec Breton (juin 1947), Borduas prend ses distances avec le surréalisme français (cf. « En regard

réalistes communistes non orthodoxes, le jeune poète Pichette¹⁴² et ses amis, etc. Sa générosité exigeante lui interdit partout l'accord qu'il désire.

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

Dans la cité de grands amis rares¹⁴³ : exceptionnels catholiques, témoignent tous les jours de leurs admirables qualités morales : pureté-intégrité. Je les considère comme les seules fleurs encore viables du christianisme. Fleurs largement ouvertes sur l'univers, elles déplorent amèrement le vide des formes sociales.

Cependant, ces amis ne peuvent lier la foi chrétienne aux vices sociaux qui pour nous en est devenue la cause. Pour eux la foi peut subsister à la ruine des formes sociales qu'elle a pourtant engendrées. Le social est humain, sujet aux vicissitudes humaines : la foi est divine, éternelle.

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

Seule une foi, englobant le savoir humain présent dans une forme suffisamment dynamique pour détruire d'une

du surréalisme actuel », début 1948), gardant, au seul Breton, son admiration. Par la suite, l'Automatisme et Borduas devaient suivre leur voie, de plus en plus à l'écart du surréalisme. Quand Borduas, de New York, reconnaîtra dans les productions automatistes, des exemples d'« abstraction expressionniste » (cf. note qui définit les buts de l'exposition « La Matière chante » au printemps 1954), on peut considérer que l'Automatisme échappait définitivement à la coupe surréaliste et Borduas, à celle de Breton.

142. Fernand Leduc, à son arrivée à Paris en mars 1947, se lie au mouvement surréaliste et rencontre des membres des différentes factions soit les orthodoxes et les dissidents communistes. Il se liera en particulier au poète Henri Pichette après avoir vu sa pièce *Epiphanies* jouée par Gérard Philipe et Maria Casarès.

143. Borduas fait probablement allusion entre autres à Guy Viau et Robert Elie avec lesquels il conserva même des liens d'amitié jusqu'à sa mort.

part jusqu'au souvenir des vices sociaux qui étouffent les individus, et d'autre part réordonner les individus dans une nouvelle forme collective religieuse (foi et amour en nos semblables), peut justifier nos espoirs et notre ardeur.

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

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

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

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

La foule se débat magnifiquement dans l'obscurité ; pour elle tout est première nécessité. Sa vigueur collective est intacte. Ses agissements sont détestables parce que les cadres chargés de son information sont détestables. Toutes valeurs de pureté ont à les combattre.

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

Elle a tout notre amour.

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

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

C'est pour répondre à cet unique devoir que *Refus global* fut écrit¹⁴⁴.

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 per-

144. Selon Claude Gauvreau, l'exposition Mousseau-Riopelle eut lieu « peu de temps avant la rédaction du manifeste *Refus global* » (cf. *la Barre du jour*, p. 69). Or cette exposition s'est terminée le 14 décembre 1947 (cf. « L'Automatisme ne vient pas de chez Hadès », *Notre temps*, 6 décembre 1947, p. 3). De plus dans sa lettre de rupture à John Lyman (cf. note 136) Borduas parle du texte de *Refus global* qu'il lui a montré « par amitié ». Ces deux dates permettent donc d'établir que la rédaction de *Refus global* se situe entre fin décembre 1947 et début février 1948. Ce n'est toutefois que le 9 août 1948 que les quatre cents exemplaires du manifeste furent mis en vente dans quelques librairies de Montréal et principalement à la librairie Tranquille. Avec une jaquette composée d'un dessin de Riopelle, l'ouvrage débute par le manifeste *Refus global* écrit par Borduas et signé par quinze autres membres du groupe automatiste : Magdeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan. Les autres textes étaient dans l'ordre : « Commentaires sur des mots courants » et « En regard du surréalisme actuel » de Borduas ; trois pièces de Claude Gauvreau : *Au cœur des quenouilles*, *Bien-être* (accompagné de cinq photographies prises lors de la représentation de la pièce) et *l'Ombre sur le cerceau* ; « L'œuvre picturale est une expérience » de Bruno Cormier ; le texte d'une conférence de Françoise Sullivan : « La danse et l'espoir » (avec 2 photographies de costumes, l'une d'elle, l'autre de Mousseau) et enfin une proclamation de Fernand Leduc : « Qu'on le veuille ou non ». Six reproductions d'œuvres de Barbeau, Borduas, Gauvreau, Leduc, Mousseau et Riopelle, et quatre photographies des expositions rue Amherst (avril 1946) et rue Sherbrooke (février 1947) complétaient l'ensemble.

sonne 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 ¹⁴⁵ » dira le document final ! « vous salirez ce que la majorité respecte » écrira le profasciste politico-critique littéraire !

Et l'on est sans remords, couvert par la Toute-Puissance Divine, la très haute et très efficace protection du clergé. Le clergé qui, lui non plus, ne désire pas d'homme pensant, agissant, jugeant, susceptible de critiquer, de crier ! Des esclaves ! Des esclaves à qui il est interdit dès le bas âge un comportement humain supérieur, par défense mortelle, éternelle, de toucher à tout ce qui est noble et courageux et dangereux. Des êtres crevant dans la crainte ; ne pouvant juger des hommes et des choses que d'après des valeurs nominales. Voilà ! ce qu'il nous faut, ce qu'il nous faut à tout prix ! Des valeurs dynamiques ? ça sent trop la dynamite, la révolution. Même le mot révolutionnaire a encore ici, dans certain milieu d'avant-garde s.v.p., le sens de briseur de vitres ! Quelle pitié.

Messieurs, vous touchez quand même au terme de votre puissance. Je sens que d'ici peu des centaines d'hommes venant des bas-fonds vous crieront à la face leur dégoût, leur haine mortelle. Des centaines d'hommes revendiqueront leur droit intégral à la vie. Des centaines d'hommes revendiqueront leurs droits au travail-passion et vomiront

145. Citation prise dans la lettre du sous-ministre Gustave Poisson, du 21 octobre 1948 et adressée au directeur de l'École du meuble, Jean-Marie Gauvreau. Il y est dit : « Veuillez aviser le susmentionné que conformément à l'arrêté en conseil n° 1394, en date du 21 octobre 1948, l'honorable Ministre du Bien-Etre social et de la Jeunesse le destitue, comme professeur de dessin à vue et de décoration, à l'École du meuble, pour conduite et écrits incompatibles avec la fonction d'un professeur dans une institution d'enseignement de la province de Québec, à compter du 4 septembre 1948, et ce, selon une résolution adoptée par la Commission du service civil de la province de Québec, à sa séance du 29 septembre 1948. »

votre travail-corbée 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 élèves¹⁴⁶ dont onze de l'École du meuble où l'étude de l'art était secondaire ! Leurs activités sont incessantes, leurs relations s'étendent de New York à Paris.

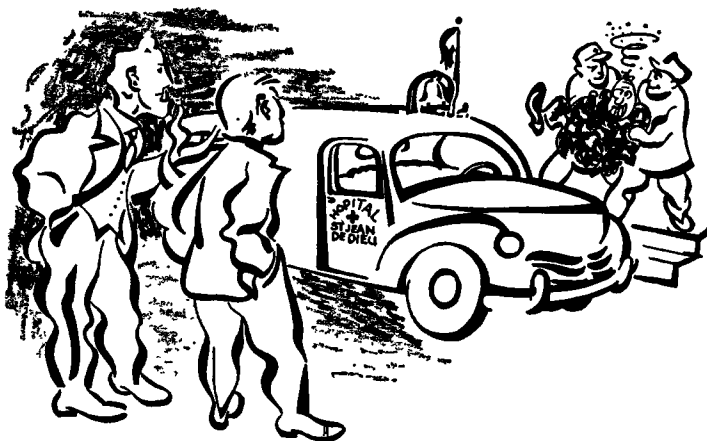
Avec quoi ça été réalisé tout ça ? avec un restant d'horaire, un restant de budget et du meilleur de ce qu'un homme pouvait donner.

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

Saint-Hilaire, février 1949.

146. Parmi ceux-ci, on peut signaler Marcel Barbeau, Jean-Paul Riopelle, Guy Viau, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau.

L'OMBRE SUR LE CERVEAU



— Il a essayé de comprendre *Refus global*, le manifeste des automatistes ! ...

LES TOTO-MATISTES

