

Claude Gauvreau

LETTRES À PAUL-ÉMILE BORDUAS

ÉDITION CRITIQUE
PAR GILLES LAPOINTE



BNM

LES PRESSES
DE L'UNIVERSITÉ
DE MONTRÉAL

LETTRES
À PAUL-ÉMILE BORDUAS

BIBLIOTHÈQUE DU NOUVEAU MONDE

directeur

Jean-Louis Major

comité éditorial

Roméo Arbour, Yvan G. Lepage, Laurent Mailhot

La Bibliothèque du Nouveau Monde regroupe des éditions critiques de textes fondamentaux de la littérature québécoise. Elle est issue d'un vaste projet de recherche subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada: le CORPUS D'ÉDITIONS CRITIQUES.

B I B L I O T H È Q U E
D U N O U V E A U M O N D E

Claude Gauvreau

LETTRES
À PAUL-ÉMILE BORDUAS

Édition critique
par
GILLES LAPOINTE
Université du Québec à Montréal

2002
Les Presses de l'Université de Montréal

Cet ouvrage a bénéficié d'une subvention du Programme d'aide à l'édition savante de la Fédération canadienne des sciences humaines et sociales, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les Presses de l'Université de Montréal remercient le ministère du Patrimoine canadien du soutien qui leur est accordé dans le cadre du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition. Les Presses de l'Université de Montréal remercient également le Conseil des Arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Données de catalogage avant publication (Canada)

Claude Gauvreau (1925-1971)

Lettres à Paul-Émile Borduas

Éd. critique

(Bibliothèque du Nouveau Monde)

Comprend des réf. bibliogr. et un index.

ISBN 2-7606-1814-5

I. Gauvreau, Claude, 1925-1971 - Correspondance. 2. Borduas, Paul-Émile, 1905-1960 - Correspondance. 3. Écrivains canadiens-français - Québec (Province) - Correspondance. 4. Peintres - Québec (Province) - Correspondance. 5. Borduas, Paul-Émile, 1905-1960. Refus global. I. Borduas, Paul-Émile, 1905-1960. II. Lapointe, Gilles, 1953- . III. Titre. IV. Collection.

PS8513.A927Z54 2002

C848'.54

C2002-941456-3

PS9513.A927Z54 2002

PQ3919.2.G38Z482 2002

Typographie et montage: Marie-Andrée Donovan

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie et par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

ISBN 2-7606-1814-5

Dépôt légal, 3^e trimestre 2002

Bibliothèque nationale du Canada

Bibliothèque nationale du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

Introduction

*Il faut poser des actes d'une si complète
audace, que même ceux qui les répri-
meront devront admettre qu'un pouce de
délivrance a été conquis pour tous.*

Claude Gauvreau,
La Charge de l'original épormyable

*Vos lettres m'aident à vivre, elles me
servent en quelque sorte d'oxygène.*

Claude Gauvreau
à Paul-Émile Borduas

LES LETTRES DE CLAUDE GAUVREAU à Paul-Émile Borduas, échangées entre 1948 et 1960, couvrent l'une des périodes les plus fécondes, mais aussi l'une des plus tourmentées de la vie du poète. S'il écrit beaucoup, Gauvreau n'a alors encore presque rien publié¹. C'est durant ces années décisives qu'il composera *Beauté baroque*, *Étal mixte*, le livret de l'opéra *Le Vampire et la nymphomane*, sa «tragédie moderne» *L'Asile de la pureté*, *La Charge de l'original épormyable*, *Le Rose Enfer des animaux*, la première version de sa pièce *Les Oranges sont vertes* ainsi que nombre d'œuvres qui ne seront révélées que de façon posthume, à l'occasion de la publication des *Œuvres créatrices complètes**.

* Les références, abrégées ici et dans les notes (p. 275-430), figurent au long dans la bibliographie (p. 431-452).

Claude Gauvreau vit alors dans un état permanent de précarité matérielle et d'impécuniosité. Il mène ses activités d'écriture grâce au soutien financier de sa mère et à l'apport de modestes revenus que lui procurent des collaborations irrégulières comme critique de spectacle au journal *Le Haut-Parleur* et quelques textes dramatiques écrits pour la radio. « Militant inconditionnel dans la grande bataille automatiste en peinture » (« Autobiographie », OCC, p. 12), il défend avec intransigeance l'égrégore automatiste contre les effets d'une lente dissolution. Ni ses démêlés avec le milieu théâtral, ni ses conflits avec la direction du *Haut-Parleur* et celle du Service des dramatiques de Radio-Canada, ni la publication sans cesse différée de l'ensemble de ses œuvres créatrices ne parviennent toutefois à ébranler ses convictions. Le poète, comme le reconnaîtra plus tard Jacques Ferron, s'est voué entièrement à son œuvre :

Son assurance m'impressionnait parce que je ne pouvais le moins me comparer à lui. Certes, j'ai fait carrière dans les lettres, mais sans jouer le grand jeu. Mes livres m'importent moins que mes enfants. Je ne suis qu'un amateur, écrivant parce que je l'ai appris comme tout le monde et sachant qu'avec un peu d'obstination et de solitude n'importe qui peut faire des livres. Si je cherche à me voir avec les yeux de Claude, je ne suis qu'un profanateur. Lui, il faisait partie d'une caste sacerdotale et peut-être n'avait-il pas le droit de gagner sa vie? (*Du fond de mon arrière-cuisine*, p. 220-221)

Cette exigence de Gauvreau à l'endroit de son travail créateur, dont le sort reste étroitement lié à la fortune de l'automatisme montréalais, donne un tour singulier à sa correspondance avec Borduas. L'absence de travaux biographiques sur Claude Gauvreau² et la dispersion de nombreux manuscrits ont cependant laissé dans l'ombre de larges pans susceptibles d'éclairer cette relation complexe.

En raison du rôle clé joué par l'un et l'autre au sein de l'automatisme, en raison aussi des observations précises et

nuancées de Gauvreau sur l'évolution de la vie artistique montréalaise des années cinquante, cette correspondance se présente à l'évidence comme un document essentiel sur le mouvement lui-même, sur son histoire et sur ses enjeux esthétiques et idéologiques. Pour Jacques Marchand, l'intérêt des échanges épistolaires entre Gauvreau et Borduas tient aussi à la nature unique du témoignage de Gauvreau sur sa propre souffrance — son isolement moral, on le découvre à la lecture de ses lettres, est immense :

Cette correspondance Gauvreau-Borduas est très dense et j'y vois pour ma part une œuvre importante. Les lettres de Borduas à Gauvreau sont assez connues, mais on ne s'est pas encore rendu compte que celles de Gauvreau à Borduas constituent peut-être le témoignage le plus direct, le moins alambiqué, sur ses fantasmes et sur sa souffrance (*Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, p. 34).

Il est significatif que les premières lettres surviennent au cours des semaines qui suivent immédiatement la publication de *Refus global*. Les faits sont aujourd'hui bien attestés. Claude Gauvreau, comme plusieurs signataires du manifeste, participe alors à la défense de Borduas, suspendu de ses fonctions à l'École du meuble par le sous-ministre du Bien-être social et de la jeunesse, Gustave Poisson. Le 21 octobre 1948, Borduas est officiellement destitué de son poste, sa conduite et ses écrits étant jugés « incompatibles avec la fonction d'un professeur dans une institution d'enseignement de la province de Québec³ ».

À l'instar des autres automatistes, Gauvreau dénonce vigoureusement, par l'entremise des journaux, l'ingérence du gouvernement de Maurice Duplessis. Il signe une lettre de protestation personnelle (« Le renvoi de M. Borduas », *Le Devoir*, 28 septembre 1948, p. 5) qu'il adresse à André Laurendeau, alors rédacteur en chef adjoint du journal *Le Devoir*; il rassemble les témoignages d'une douzaine de diplômés de l'École du meuble

qui attestent de la qualité de l'enseignement dispensé par leur ancien professeur⁴.

Alors que les appuis escomptés par Borduas tardent à se manifester, les initiatives personnelles de Claude Gauvreau et des automatistes n'arrivent guère à mobiliser l'opinion publique, dont l'hostilité à l'endroit de *Refus global* est soutenue par la presse et le clergé. Dans l'impossibilité d'obtenir justice auprès du ministère et de la Commission du service civil, Borduas, sans ressources financières immédiates, s'isole de longs mois à Saint-Hilaire, où il se plonge dans la rédaction d'un nouveau texte provocant, qu'il intitule *Projections libérantes*. Ce repli volontaire de Borduas à la fin de 1948 et au début de 1949, préfigurant les années sombres qui suivent la condamnation du manifeste collectif, est le premier indice réel de la coupure profonde qui survient dans les rapports entre lui et son groupe. Au temps du généreux appel à la « responsabilité entière » que propose *Refus global* succède une période de durcissement idéologique, mais aussi de repli sur soi, de désillusion amère, de désarroi.

Claude Gauvreau a décrit la réaction suscitée par la publication du manifeste automatiste, qui remet en question le pouvoir hégémonique de la science et la menace nucléaire qu'elle fait peser sur tous :

Du jour au lendemain, par la propagation du manifeste d'abord lente mais bientôt incroyablement scandaleuse en cette ère opaque du fascisme clérical duplessiste, nous, les signataires, avons cessé d'être de « sympathiques artistes un peu fous qui promettent » pour devenir les terribles automatistes. La plume est impuissante à fournir une description un tant soit peu convenable de la réprobation généralisée qui nous accueille et fut déversée sur nous dès lors (« L'épopée automatiste vue par un cyclope », dans *Écrits sur l'art*, p. 59).

Pour Borduas, en quête d'une reconnaissance qu'il n'arrive plus à trouver chez lui, les conséquences directes du

«geste posé» mènent inéluctablement à la séparation des siens et au départ incertain vers New York et Paris, où il parviendra difficilement à refaire sa vie. Pour Claude Gauvreau, resté sur place⁵ et qui cherche à contrer l'éclatement de plus en plus prévisible du «petit noyau», ces années sont douloureusement marquées par le suicide de son amie la comédienne Muriel Guilbault et par une confrontation prolongée avec la maladie mentale.

À la même époque, alors que le prestige de l'École de Paris commence à pâlir devant les spectaculaires réalisations de l'École de New York, de nombreux artistes montréalais expérimentent à leur tour l'art non figuratif, soutenus cette fois par un public jeune et curieux. Au cours de cette période de transition, où la réception du public vis-à-vis des nouvelles tendances artistiques qui se font jour au sein de l'avant-garde se transforme progressivement, Claude Gauvreau déploie des efforts considérables pour maintenir vivante à Montréal la flamme surrationalnelle. Sa contribution comme animateur au sein du groupe à partir des «Rebelles», en 1950, pendant l'absence de Borduas (laquelle incite Jacques Ferron à reconnaître en Gauvreau l'âme véritable du mouvement⁶), culmine avec l'organisation en 1954, de l'exposition «La matière chante» à la galerie Antoine. Cette exposition, qui représente, comme l'écrira plus tard Gauvreau, l'«apothéose de la vie collective» du groupe et qui consacre le «triomphe social» de l'automatisme, mène effectivement à son terme le mouvement de renouveau engagé depuis de début des années quarante par Borduas.

Au cours de cette exposition survient toutefois entre les deux correspondants une première divergence d'opinion, à propos du rôle de la critique en art. Inquiet, en effet, de voir Borduas délaisser

progressivement les préceptes de l'automatisme au profit d'une peinture en «espace» dont il adopte les principaux postulats, Gauvreau donne à leurs échanges, à partir de ce jour, un tour plus critique, engageant désormais le peintre à débattre avec lui de questions complexes dont certaines excèdent le champ de l'art. C'est d'ailleurs l'obstination inquiète de Gauvreau et l'imposition d'un rythme d'échanges que Borduas peut difficilement soutenir — sans quoi, précise-t-il, «j'y passerais ma vie» (lettre du 16 septembre 1954, *Écrits II*, p. 638) —, qui méritent ultimement au poète, après des périodes de silence et de réclusion liées à sa maladie, les réponses longuement mûries du peintre qui retrace son évolution depuis son départ de Saint-Hilaire, et dont la réflexion sur les notions d'identité et de nationalisme marquera l'histoire des idées au Québec.

La représentation épistolaire

Avant de nous intéresser au rapport de Gauvreau à la lettre⁷, il convient de dire un mot de la relation privilégiée que Borduas entretient avec le texte épistolaire, activité qui ressortit au registre de ce qu'on appelle «la littérature de l'intime». Depuis la publication de *Écrits II*, on sait que très tôt Borduas investit la lettre d'un prestige considérable — car son destin de peintre, faut-il le rappeler, se jouera précisément à «coups de lettres». L'écriture épistolaire, qu'il perçoit comme une activité essentielle engageant la totalité du sujet, ne saurait être maniée avec désinvolture. Séduit par la «modernité» de la lettre — un genre littéraire, pour reprendre la formule proposée par Béatrice Didier, caractérisé par «le morcellement, le discontinu, l'absence d'élaboration et de composition⁸» —, Borduas transforme progressivement ses lettres en une authentique expérience d'écriture de soi. Pour le peintre automatiste, les valeurs de sincérité et d'authenticité de l'expression représentent des traits

essentiels de l'acte créateur. Usant du pouvoir d'autoreprésentation qu'offre la lettre, il donne forme à son destin particulier, associant dès lors ses nombreux correspondants (qui souvent lui tiennent lieu de regard sur lui-même) à l'évolution de sa pensée, à l'établissement de son « être artiste ». On mesure ici la portée de l'expérience épistolaire pour ce peintre qui, confronté au difficile exercice des mots, a confié à la postérité le soin de rassembler les morceaux épars de son existence.

Pour Gauvreau, qui est, lui aussi, très tôt sensible à la force du dispositif épistolaire, la lettre obéit en revanche à de tout autres impératifs. Inspiré sans doute par l'exemple de Kafka qui, dans un passage célèbre d'une lettre à sa fiancée Felice, compare l'épistolaire à un « commerce avec les fantômes⁹ », Gauvreau conçoit avec audace (à l'insu de son correspondant, mis ici en position de « revenant ») une « œuvre fantôme » pleinement achevée. Fait à noter, cette première expérience épistolaire, au statut littéraire ambigu, reste encore aujourd'hui en marge de ses *Œuvres créatrices complètes*. Cette singulière relation, à laquelle Gauvreau donne successivement les titres *Dix-Sept Lettres à un fantôme* et *Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu, 954 rue Haulau, Meusard*, travaille moins, comme dans l'exemple cité de Borduas, à la « récapitulation de soi¹⁰ » qu'à ménager, en marge de l'élaboration de ses œuvres créatrices, un espace de discussion avec l'autre, où le poète pourra se mesurer à ses propres idées et faire le point¹¹. Mais le destinataire, étonnamment, reste le grand absent de cette relation. Malgré l'adresse directe à son correspondant et un engagement qui offre toutes les garanties d'un pacte épistolaire, Gauvreau se présente en effet comme un correspondant qui n'a pas besoin d'un regard extérieur sur ce qu'il écrit, pour qui suffit l'exercice de son propre jugement. Ses textes poétiques ou dramatiques portent déjà la trace de cette constante adresse à soi. Lors de la publication des *Œuvres*

*créatrices complètes*¹², Pierre Nepveu soulignera avec justesse l'absence de compromission de cette œuvre qui opère une sortie de la langue commune et refuse d'engager le dialogue avec son lecteur:

L'œuvre de Claude Gauvreau a quelque chose de proprement monstrueux et c'est cela sans doute qui la rend si fascinante. Cette monstrosité, rendue plus évidente par la publication des *Œuvres créatrices complètes*, tient avant tout au fait que le langage de Gauvreau ne nous parle pas, qu'il ignore presque systématiquement les lois de la communication, de l'empathie et du lyrisme. [...] D'entrée de jeu, nous lecteurs sommes exclus, indésirables; ce texte ne nous aime pas, sinon comme voyeurs. Et ce que nous voyons ressemble étrangement à un immense et déraisonné plaisir solitaire. [...] Ce langage ne s'adresse à personne; il jouit de lui-même, il prolifère à l'infini, incapable de régulariser sa production, incapable de fonctionner autrement qu'à plein régime¹³.

En se tournant vers l'épistolaire, Claude Gauvreau cherche-t-il une façon de rétablir la communication avec l'autre¹⁴? De fait, il semble bien que la lettre aménage pour lui, qui écrit dans «la langue de nuit¹⁵», un espace intime qui lui permet de briser l'isolement, de ne plus demeurer seul en face de ce qu'il écrit. Il s'affranchit en quelque sorte du jeu littéraire qui hante l'horizon de la lettre, et qu'il souhaite désacraliser: «Vous n'êtes pas en correspondance avec François Mauriac, ne l'oubliez pas» (*Correspondance*, p. 59), rappelle-t-il à son «fantôme», marquant ainsi son rejet, sous la figure du romancier catholique qui doit sa renommée à sa pratique de l'introspection «coupable», d'un certain modèle dominant d'écriture à la première personne, faite de pure convention et d'artifice.

Claude Gauvreau épistolier

À la suite de la polémique qui, en décembre 1949, oppose Claude Gauvreau au musicien Pierre Mercure¹⁶, un jeune

étudiant de l'École normale Jacques-Cartier, Jean-Claude Dussault, manifeste le désir de connaître l'auteur controversé du livret de l'opéra *Le Vampire et la nymphomane*. Répondant avec enthousiasme à cette sollicitation imprévue, Gauvreau se prend au jeu et rédige en moins de six mois une œuvre volumineuse, qu'il coiffe du titre suggestif *Dix-Sept Lettres à un fantôme*. Conscient d'y avoir formulé, au gré de ses interrogations sur l'automatisme, son «art poétique», il place aussitôt cet ensemble de lettres parmi ses œuvres qu'il se propose alors d'éditer¹⁷. Publiées tardivement avec les lettres de Jean-Claude Dussault, en 1993, sous le titre *Correspondance 1949-1950*, ces lettres offrent un contrepoint intéressant du rapport maître-disciple.

De son propre aveu, Jean-Claude Dussault a pris contact avec Gauvreau dans l'intention «de se découvrir soi-même à travers l'art et de vivre poétiquement», et de s'engager «sur la voie d'une libération aussi bien morale qu'artistique¹⁸». À l'occasion de ces échanges empreints d'une grande liberté de ton et de passion, le poète, qui appartient, avec Jean-Paul Mousseau et Marcel Barbeau, au groupe dit des «jeunes» au sein de la collectivité automatiste, adopte immédiatement envers son «fantôme» le comportement ferme, parfois arrogant, du «maître». Menant le jeu à sa guise face à un correspondant inexpérimenté, Gauvreau, qui en profite pour discourir d'abondance ou étaler son érudition, en arrive parfois à donner libre cours, sous couvert de libéralité, à des mouvements d'humeur mal maîtrisés¹⁹. Non seulement jouit-il pleinement de sa nouvelle position d'autorité, mais il s'arroge le privilège d'adresser à son protégé de sévères mises en garde, exigeant de lui une entière disponibilité d'esprit, exempte de toute forme de paresse intellectuelle ou de complaisance. L'intrusion envahissante de cette figure de «maître» — de cinq ans à peine son aîné — dans l'univers ordonné du jeune

homme n'est pas sans révolutionner l'univers de Jean-Claude Dussault, ainsi qu'il l'expliquera lui-même plus tard :

Les lettres de Gauvreau exerçaient sur moi une sorte de fascination. Écrites à l'encre verte, d'une main alerte et ferme qui déployait sur de grandes feuilles format légal une belle écriture ronde, au rythme d'une pensée rapide, fervente et précise, elles dépassaient parfois la vingtaine de pages qui, une fois repliées, gonflaient généreusement l'enveloppe qui les contenait, ce qui inquiétait quelque peu ma mère qui n'aurait pas cru qu'une lettre, surtout hebdomadaire, puisse être si volumineuse. [...] On peut parler de cet échange de lettres comme d'une véritable initiation, avec toutes les exaltations et tous les tourments que cela laisse supposer. Gauvreau fut alors pour moi un maître, un maître exigeant, intransigeant même. Il m'introduisit à un monde nouveau, m'y poussant parfois de force avec une certaine violence (*Correspondance*, p. 10-11).

Si dans les *Lettres au fantôme* le rapport maître-disciple paraît sous un jour souvent proche de l'imitation et de la caricature, il se fait en revanche beaucoup plus complexe dans la correspondance Gauvreau-Borduas, alors que s'opère un renversement dans la conduite des échanges. Claude Gauvreau se confie (et se mesure aussi) en privé à celui qui incarne pour lui tout à la fois un ami, un père, un maître. Ici encore, les demandes qu'il adresse à son correspondant s'avèrent excessives. Déjà il admet difficilement que Borduas choisisse de s'isoler du groupe, en se retirant temporairement à Saint-Hilaire.

Amer devant la réception que l'intelligentsia mont-réalaise a réservée à *Refus global* et atteint directement par les retombées immédiates qui en suivent la publication, Borduas montre à cette époque les premiers signes de découragement qui laissent présager son éloignement prochain de l'automatisme. Une lecture attentive des lettres permet de constater que le rapport épistolaire entre Borduas et Claude Gauvreau se noue alors que des exigences

contradictoires ont commencé à guider les deux hommes. Tandis que la voix du salut pour Borduas passe dorénavant par l'extérieur — il ira chercher fortune et reconnaissance aux États-Unis et en France —, pour Gauvreau, il faut de toute nécessité, par fidélité aux espoirs du début, continuer à défendre sur place la cause automatiste jusqu'en ses derniers retranchements. De profonds désaccords trouvent leur origine dans ce malentendu initial. En évoquant les débats esthétiques où seront discutés la fonction de la critique en art, le rôle du surréalisme dans le développement de l'art occidental et l'apport décisif de l'École de New York, on saisira quelques-uns des motifs sous-jacents qui alimentent ces tensions. Mais avant d'aborder ces questions liées à la place du mouvement automatiste dans l'histoire du développement de la peinture non figurative, il faut commenter un événement qui modifiera radicalement la relation des deux correspondants et entraînera leurs échanges dans une direction imprévue.

Le halo lyrique de la maladie

Au printemps de 1952, la correspondance prend soudain un tour inquiétant avec l'apparition, chez Gauvreau, de la première manifestation des troubles psychiques²⁰ qui nécessiteront, aux cours des ans, de nombreux séjours en institution. Le suicide, quelques mois auparavant, de sa « muse », la comédienne Muriel Guilbault, n'est pas étranger à la brusque détérioration de la santé du poète. Ce drame intime ouvre une blessure profonde dans la vie de Gauvreau, qui se sent dès lors « irrémédiablement déchiré », comme il en fera plus tard la confidence²¹. Une telle épreuve n'est pas sans modifier aussitôt la nature et le rythme des échanges entre Borduas et lui : les considérations intellectuelles et esthétiques sont temporairement délaissées, alors que se pose dorénavant de façon insistante la question de l'équilibre psychique du poète.

Dès l'apparition des premiers symptômes s'amorce pour Gauvreau un long combat avec la maladie mentale, éprouvante expérience d'une crise psychique et spirituelle de la subjectivité, qui deviendra l'un des ressorts importants de son écriture, notamment au chapitre de ses œuvres dramatiques, comme en témoigneront *La Charge de l'original épormyable* et *Les Oranges sont vertes*²². Dans un texte de mai 1953 à l'intention de *La Revue des arts et des lettres*, recueilli alors que les effets de la récente «transe amnésique» ne se sont pas encore entièrement dissipés, et qu'il intitule «Les fous qui n'en sont pas²³», Claude Gauvreau, prenant conscience de sa propre fragilité psychique et anticipant les événements à venir, plaide pour l'«élargissement de la tolérance» vis-à-vis de la folie. «La notion péjorative de la folie est une notion naïve», explique-t-il, soutenant avec conviction que «[...] les productions (inouïes et uniques) des prétendus fous sont des bienfaits, aussi valables que n'importe quels autres, de la complète relativité cosmique». Et Gauvreau de citer dans un certain désordre, lui-même révélateur, les contributions exemplaires d'Alfred Jarry, de Dali, de Breton, d'Artaud²⁴, d'Isadora Duncan, de Freud, de Sartre, de Raspoutine, de sir William Crookes et de Guido Molinari... Dans le Québec des années cinquante, qui ne tolère qu'avec peine la singularité individuelle ou toute voix discordante²⁵, un tel appel ne peut être facilement entendu : Gauvreau, pas plus que Nelligan avant lui (interné en raison de son état qualifié de «dégénérescence mentale»), n'échappera à l'ostracisme qui frappe les écrivains atteints de maladie mentale.

Certains contemporains de Claude Gauvreau ont remarqué avec perspicacité que l'écrivain, habituellement si disert, faisait preuve d'une retenue inhabituelle lorsqu'il s'agissait d'éclaircir les circonstances de ses nombreux

séjours en maison de santé. Jacques Ferron, par exemple, s'est étonné de sa réserve à propos des épisodes parfois dramatiques de sa maladie: «Sur ses internements, Claude est resté singulièrement discret, les éludant comme s'il s'était agi d'un vice qu'on tient à cacher et non à étaler glorieusement comme je l'aurais voulu» (*op. cit.*, p. 210). L'attitude de Gauvreau à cet égard souligne en retour l'intérêt de ses lettres à Paul-Émile Borduas, dans lesquelles il lève partiellement le voile, de façon privilégiée, sur les circonstances de son «épopée psychologique». Écrites la plupart du temps de l'intérieur même de la «forteresse Saint-Jean-de-Dieu», dans des conditions de souffrance souvent intolérables, ces lettres font découvrir sous un jour particulièrement noir les périodes d'internement et d'amnésie du «concentrationnaire», néologisme par lequel Gauvreau exprime son ressentiment vis-à-vis des conditions de réclusion qui furent les siennes.

Lettres d'un autre revenant: Antonin Artaud

Des indices discrets permettent de reconnaître en partie l'influence de la pensée d'Artaud sur Claude Gauvreau²⁶. Figurant parmi «les grands écrivains prophétiques de la lignée surréaliste²⁷», le nom d'Artaud brille en effet au panthéon personnel de Gauvreau²⁸, aux côtés de ceux de Lautréamont, d'Alfred Jarry, de Jacques Vaché, d'André Breton, d'Arthur Cravan, d'Aimé Césaire et de plusieurs autres. Il reste cependant difficile de mesurer avec précision l'influence d'Artaud sur Gauvreau: lecteur boulimique, soucieux d'établir sa singularité au sein de la République des lettres, Gauvreau s'est bien gardé, sauf exception, d'identifier ceux dont l'ascendant s'est exercé sur son œuvre. Or, un examen rapide de la vie de Gauvreau suffit à montrer que son destin personnel recoupe en de multiples points celui d'Antonin Artaud²⁹.

Le rayonnement considérable d'Artaud comme homme de théâtre et comme poète³⁰, son dévouement entier à la cause

surréaliste jusqu'à sa rupture avec Breton, sa carrière prolifique au cinéma et sa fascination pour une jeune comédienne³¹, auprès de qui il cultive la passion de « l'amour fou », ne manquent pas d'embraser l'esprit de Gauvreau, qui aspire à semblable félicité, mais redoute tout autant le destin tragique d'Artaud. Si la critique a su établir des recouplements convaincants entre leur approche respective du texte poétique, elle n'a pas encore reconnu le rôle que chacun de ces écrivains de la rupture, qui ont formé le projet de porter atteinte à la « bonne littérature », confère à ce genre marginal, inclassable, que représente la lettre³². Tout lecteur a, bien sûr, présent à l'esprit l'entrée remarquée d'Artaud en littérature, suite à la publication de la *Correspondance avec Jacques Rivière* à la NRF. Mais le fait essentiel, pour Gauvreau, réside précisément dans la publication, en 1946, des *Lettres de Rodez*³³ qui ont permis à Artaud, au lendemain de la guerre, d'échapper définitivement à l'internement et de recouvrer sa liberté, sous la pression exercée par le milieu culturel parisien. L'exemple d'Artaud, libéré grâce aux efforts de l'éditeur Henri Parisot et de l'écrivain Arthur Adamov (dont les noms sont évoqués avec chaleur par Gauvreau dans ses échanges avec Borduas), représente peut-être l'un des enjeux voilés de la correspondance Gauvreau-Borduas. C'est sans doute dans cette perspective qu'il faut entendre les reproches que Gauvreau adresse rétrospectivement à Borduas concernant la publication de ses textes et surtout, de n'avoir rien tenté pour son élargissement hors de l'asile³⁴.

Comme Antonin Artaud avant lui, durant ses longs séjours en institution, Claude Gauvreau est soumis aux traitements de la psychiatrie moderne. Parmi les thérapeutiques qui lui sont alors administrées, on distingue l'insulinothérapie³⁵ et l'électrochoc (connu plus tard, en raison de la controverse qu'il provoque, sous les noms de

«sismothérapie» et «électroconvulsivothérapie³⁶»). Si la cure à l'insulinothérapie, au premier abord, peut paraître moins éprouvante que les traitements par électrochocs ou par intraveineuse au cardiozol — ce dernier emplit le regard du malade, a expliqué l'infirmier André Roumieux, qui a longtemps travaillé à Rodez³⁷, d'une «insoutenable angoisse de mort imminente» —, elle demeure un traitement qui agit de façon brutale sur l'organisme. La description qui suit illustre la prescription suivie par les infirmiers lors de l'injection de cette médication :

Il y avait aussi les cures de Sakel, ou traitement insulinique. J'y ai participé pendant une longue période et je m'y suis senti nettement plus à l'aise. C'était pour nous les infirmiers de la haute technicité médicale, tout devait être effectué sans la moindre erreur, sans la moindre négligence. On prenait température, pouls, tension artérielle avant d'administrer à chaque malade (une dizaine en même temps) une dose d'insuline par voie injectable sous cutanée. Au bout d'un moment, lorsque le malade présentait les signes précomateux, nous lui passions une camisole de force, car souvent il allait s'agiter au cours du coma hypoglycémique, un coma qui durait dix à vingt minutes. Puis nous administrions au malade du sirop de sucre par sonde œsophagienne, et très vite, généralement, il sortait du coma. Comme il avait énormément transpiré, on lui enlevait alors camisole et chemise, l'envoyait se doucher et prendre son petit déjeuner (André Roumieux, *Artaud et l'asile*, p. 127-128).

Rien dans les commentaires de Claude Gauvreau relatifs aux nombreux traitements à l'insulinothérapie qu'il a reçus à l'Institut Saint-Jean-de-Dieu ne permet de croire qu'on y ait dérogé à la procédure décrite plus haut, bien au contraire. Dans sa longue lettre du 20 septembre 1956 à Borduas, il dénonce avec force les effets délétères de l'insulinothérapie, qu'il associe directement à la sismothérapie, les qualifiant d'«insulino-choc». Son récit, où se mêle au sentiment d'impuissance le témoignage d'une douleur intense, permet de mesurer le degré de souffrance

induit par cette cure, que Gauvreau pour sa part n'hésite pas à comparer à un supplice chinois ou médiéval :

Stendhal ou Céline ne parviendraient pas à décrire adéquatement le niveau de souffrance que l'on atteint par ce procédé moderne (soit dit en passant, considéré comme désuet par les médecins progressifs des U.S.A.). Je dus traverser, lié à mon lit par des courroies incassables, une quarantaine de comas à l'insulino-choc. Au bas mot, c'était comme si on m'arrachait avec des pinces à épiler, séparément et simultanément, tous les nerfs de la tête. Je suis devenu tout boursoufflé — et c'est alors que j'ai connu l'abrutissement graduel, le ralentissement effarant. Bientôt, je ne pouvais penser qu'avec grande difficulté; j'avais de la misère à marcher, je titubais; je pouvais à peine parler, à peine respirer (*infra*, p. 175).

Outre la cure à l'insulinothérapie, Claude Gauvreau a subi des traitements à l'électrochoc, qu'il n'a cessé de redouter plus que tout autre traitement durant ses nombreux internements³⁸. Ici encore, Gauvreau reste hanté par le témoignage d'Artaud, qui a reproché à plusieurs reprises aux autorités médicales françaises d'avoir encouragé en institution la pratique de cette technique expérimentale pour contrôler les malades réputés agités :

J'ai passé 9 ans dans un asile d'aliénés. On m'y a fait une médecine qui n'a cessé de me révolter. Cette médecine s'appelle électro-choc, elle consiste à mettre le patient dans un bain d'électricité, à le foudroyer, on le dépiaute nu, et on expose son corps aussi bien externe qu'intérieur au passage d'un courant venu du lieu, où on n'est pas et où on devrait être pour être là (Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. XII, p. 212).

Introduite en mai 1940, aux États-Unis, la technique de l'électrochoc devient une thérapeutique utilisée sur une grande échelle dans plusieurs hôpitaux³⁹, jusqu'au jour où l'on constate les signes d'altération du cerveau induits par ce traitement. Cette technique, dont le procédé a peu varié au cours des ans, consiste à déclencher artificiellement à l'aide de deux coussinets munis d'électrodes une crise

convulsive cérébrale. Elle est toujours utilisée aujourd'hui pour soigner la dépression⁴⁰. Depuis un demi-siècle, cependant, des voix se sont élevées pour alerter les autorités sur les risques engendrés par l'administration répétée de l'électrochoc. Alors que certains médecins cherchent à entretenir le plus longtemps possible «le mythe de l'innocuité de l'électrochoc» — c'est d'ailleurs ce que continuera de soutenir jusqu'à la fin le docteur Ferdière, qui a traité Artaud à Rodez⁴¹ —, d'autres témoins mettent en doute le caractère indolore de cette thérapeutique controversée, qui n'est pas censée laisser de souvenir chez le malade. Jacques Ferron, qui a pratiqué la médecine à Saint-Jean-de-Dieu lors des deux ou trois derniers séjours de Gauvreau (et qui sera lui-même interné à deux occasions à la section psychiatrique du Montreal General Hospital), a porté ce jugement sévère sur les traitements infligés à Gauvreau durant ses séjours dans cette institution :

Il était schizophrène, maniaco-dépressif, je ne sais trop quoi encore. Cela n'a d'ailleurs aucune importance. Le diagnostic des psychiatres tient de la fantaisie. Les raisons de la folie [sont] d'abord sociale[s] : on sélectionne un certain nombre de sujets, on les déclare irresponsables et on se sert d'eux comme repoussoirs pour que la grande majorité des gens se tiennent responsables de tout ce qu'ils font, ce qui facilite grandement leur gouvernement. [...] Claude avait un aplomb extraordinaire : il disait, jugeait, classait, et tout était dit pour lui ; il s'en tenait à ça, ne se dédisait jamais. Au sortir de ses premiers internements, il semblait brisé, fuyant, craintif, mais on se rendait bientôt compte qu'il n'avait cédé sur rien ; il reprenait sa hauteur, une hauteur qui ne nuisait à personne car il n'avait pas le langage qui fait le commun des gens ; il ne tardait pas à inquiéter et de nouveau on le renfermait (*op. cit.*, p. 221-222).

Sans donner à l'évaluation rétrospective une étendue exagérée, il est permis de s'interroger sur la qualité des soins prodigués à Claude Gauvreau durant ses premiers séjours à

Saint-Jean-de-Dieu. Il a soulevé à plusieurs reprises dans ses lettres à Borduas la troublante question de la capacité réelle de «l'impitoyable psychiatre» (lettre du 20 septembre 1956) de le sortir de la maladie. Peut-être est-ce la raison pour laquelle il envisage, à cette époque, la pratique de l'auto-guérison, ayant foi davantage dans la vertu de la libre association préconisée par Freud que dans la thérapie comportementale à laquelle a recours son psychiatre, d'abord préoccupé par l'étude des processus mentaux. À vrai dire, des interrogations légitimes subsistent quant au bien-fondé des méthodes thérapeutiques (dont certaines particulièrement violentes) utilisées par le psychiatre Roger R. Lemieux⁴². On ne peut éviter de soulever la question de sa compétence, d'autant que l'on sait que des écarts de conduite majeurs allaient conduire à sa radiation définitive.

Ces interrogations pour le moins troublantes nous amènent à considérer la question de la folie depuis un angle différent, soit à partir du poète lui-même :

L'attitude de Gauvreau, écrit Jacques Marchand, face à sa «folie», ou plutôt face à l'image qu'il voulait en donner, est fort complexe et instable. Il ne cherchait pas à nier ses internements et, surtout vers la fin de sa vie, il y faisait volontiers allusion (toujours rapidement cependant) : la folie était devenue une composante essentielle de son personnage⁴³.

S'il a abordé à quelques reprises dans sa correspondance le thème de la «folie», c'est dans ses œuvres de création, où se trouve transposée sa propre expérience de l'enfermement psychiatrique, que Gauvreau en parle de façon plus explicite. Comme tant d'autres écrivains, fut-il fasciné par l'imagerie romantique qui n'a cessé de célébrer la figure du poète fou⁴⁴? Si ses héros épousent les rêves de gloire éternelle de l'artiste maudit — les exemples sont légion dans son œuvre —, ils en éprouvent surtout les souffrances et les humiliations : l'incapacité du corps social à comprendre l'artiste de génie

en fait une victime de sa propre folie. Dans *La Charge de l'original épormyable*, par exemple, où Gauvreau puise abondamment à sa propre expérience en maison d'enfermement, l'aliénation du sujet, comme l'a démontré excellemment Bernard Lecherbonnier, prend la forme d'une véritable tragédie :

Il y met en scène la tragédie de l'aliénation, démontre comment la société réussit à acculer à la folie suicidaire l'être qui méprise ses bassesses, en créant de toutes pièces de nouvelles barrières mentales contre lesquelles il courra se fracasser, massacrer ses rêves, ses illusions⁴⁵.

Quel rôle auront tenu, dans le développement de sa maladie, les expériences automatistes du poète, qui pousse à son extrême limite, l'éclatement de la matière verbale ? La pratique excessive de l'automatisme n'est certes pas sans dangers : dans son « Autobiographie », Gauvreau avoue que l'effort de rédaction de *Beauté baroque* « annihila ce qui [lui] restait de forces nerveuses » (OCC, p. 13). À ce propos, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que les aliénistes d'autrefois ont eu recours à la notion d'automatisme pour classer les écrits des malades et qu'ils l'ont utilisée comme grille de lecture pour interpréter diverses pathologies, les déviations, excentricités ou perversions du malade se révélant sur le papier par « automatisme », à travers les ellipses, les associations d'idées par assonance, les calembours et autres « stéréotypies ». On est encore fort loin de l'esthétique de la spontanéité créatrice préconisée par le surréalisme : pour les aliénistes de cette époque, rappelle Frédéric Gros, « l'automatisme, c'est la folie comme délivrance morbide d'un jeu élémentaire des facultés, la désagrégation lente des fonctions supérieures de l'esprit, l'étalement non finalisé d'activités psychiques incoordonnées » (*Création et folie*, p. 49-50). Les anciennes classifications subsistent-elles encore à l'intérieur des murs de l'asile Saint-Jean-de-Dieu quand Claude Gauvreau y est interné pour la

première fois? Sur ce point comme sur beaucoup d'autres, on en est réduit aux conjectures.

La folie est une brisure indéfinie dont les morceaux épars représentent une mosaïque pour ainsi dire impossible à assembler. Parmi les hypothèses de lecture les moins aléatoires, on peut penser que Claude Gauvreau a fait de son écriture et de la reconnaissance de son statut d'écrivain (même méconnu et incompris) un dispositif de défense contre la folie. Épousant vers la fin de sa vie la conclusion de *l'Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault — «Là où il y a œuvre, il n'y a pas folie» —, Claude Gauvreau en a tiré la conviction qu'au moment où il a écrit *La Charge de l'original épormyable*, il n'était pas fou. Il a surtout dégagé cette autre leçon, pour lui d'une vaste portée, à savoir que «tous ceux qui produisent ne sont pas fous». C'est là le point essentiel: «Désormais et par la médiation de la folie, écrit encore Foucault, c'est le monde qui devient coupable (pour la première fois dans le monde occidental) à l'égard de l'œuvre» (*op. cit.*, p. 556).

Alors que les catégories du dedans et du dehors qui régissent le discours durant les périodes d'enfermement de longue durée ont tendance à se brouiller, les échanges épistolaires offrent à Gauvreau une voie de salut. Toutefois, abordant la question de l'écriture sous un angle différent, on peut se demander si l'institution psychiatrique, qui y trouve un moyen d'investigation particulièrement raffiné⁴⁶, n'a pas été tentée de faire servir l'écriture de Gauvreau à ses propres fins. «L'écrit est un piège où la folie se précipite», rappelle Frédéric Gros (*op. cit.*, p. 20), à propos de l'usage particulier auquel l'institution psychiatrique tend à soumettre les écrits des malades. Dans ce cas-ci, une telle hypothèse ne peut être totalement écartée, étant donné la présence de quelques

textes et lettres de Gauvreau dans son dossier médical (voir *infra*, p. 239-267). Mais, pour nous, l'essentiel est ailleurs.

Au chapitre des usages et règlements qui régissent la vie de l'institution, on constate que le principe de libre communication semble avoir été respecté. Gauvreau, selon toute apparence, lorsque son état de santé le permet, peut écrire tous les jours à toute personne de son choix, correspondre avec les membres de sa famille et ses relations, recevoir des lettres sans restriction quant au nombre ou quant à la longueur. Mais la réalité n'est-elle pas tout autre? Si les autorités de Saint-Jean-de-Dieu n'ont pas découragé ses efforts pour maintenir, à travers ses échanges menés presque exclusivement avec Borduas, la communication avec le dehors⁴⁷, elles ne l'ont pas toujours soutenu dans sa décision de poursuivre son œuvre créatrice *intra muros*. Gauvreau, contre sa volonté, est soumis comme les autres malades au régime de «l'occupation thérapeutique», un travail mal payé qu'il juge débilitant. Il dénoncera même en une occasion (mais peut-on le croire?) le climat d'interdit qui prévaut à l'intérieur de l'établissement: «Ce n'est pas sans contrainte que j'ai écrit cette lettre, étant donné l'omniprésence de la censure postale ici» (*infra*, p. 201).

Par ailleurs, qu'en est-il du rapport de Borduas à la «folie» de son jeune ami? De toute évidence, la proximité de la maladie mentale incite Borduas à la prudence⁴⁸. Une lecture un tant soit peu attentive des lettres montre en effet que Borduas répugne à aborder directement ce sujet: le terme «folie» n'apparaît jamais nommément sous sa plume. À partir des échanges trop rapides et des tours souvent abrupts de son écriture — c'est là un autre indice qui corrobore la présence d'un malaise réel chez lui —, on peut difficilement évaluer l'ampleur véritable de la maladie de Gauvreau. Exposé sans préparation au prisme déformant d'une écriture que la passion entraîne, Borduas donne souvent l'impression de ne pas trop

savoir comment composer avec les confidences que lui adresse Gauvreau. L'exigence de transparence et de dépouillement, la «fraîcheur de contact», que promeut Borduas auprès de ses correspondants et qui fonde son rapport à la chose écrite atteint cette fois sa limite. Soumis aux extravagances et aux délires d'interprétation d'une imagination débridée de la part de son correspondant, Borduas cherche visiblement à le maintenir à distance, alors que Gauvreau, qui donne en revanche l'impression de ne vouloir épargner à Borduas aucun détail de son aventure en la «citadelle St-Jean-de-Dieu», multiplie les confidences, l'entraînant de fait avec lui dans les méandres de son «expérience psychique».

La sourde résistance dont la maladie mentale fait l'objet dans ces lettres soulève inévitablement la question de la responsabilité de Borduas quant aux risques encourus par son correspondant, qui, pour déjouer l'auto-censure et retrouver «l'authenticité première», fut incité à faire sauter les barrières de l'inconscient⁴⁹. En soutenant privément les expériences «psychiques» du poète, Borduas n'est-il pas socialement responsable (au moins en partie) de ses égarements? Surgit alors une autre interrogation, non moins sérieuse sur le plan de l'obligation morale contractée par le maître⁵⁰ à l'endroit de ses anciens élèves et amis. En quittant le pays et en livrant les automatistes à eux-mêmes, Borduas n'a-t-il pas trahi la confiance que les jeunes du mouvement avaient placée en lui?

Borduas écarte soigneusement toute entrave qui le relie trop étroitement au passé: le passé «ne saurait être sacré. Nous sommes toujours quittes envers lui», a-t-il expliqué dans *Refus global* (*Écrits I*, p. 343), réfutant ainsi à l'avance tout grief qui pourrait lui être éventuellement adressé en ce sens⁵¹. Si son aîné, d'emblée, ne se reconnaît aucune «dette», Gauvreau,

en revanche, en mal de légitimation auprès de ses pairs et des instances littéraires, n'est pas sans exprimer de façon détournée certaines doléances, comme le laissent entendre les remarques amères formulées à l'endroit du rayonnement «international», d'ailleurs exagéré, qu'il prête à Borduas. On ne peut manquer d'admirer la constance de Borduas qui, même durant les heures sombres que traverse son correspondant, ne lui ménage pas ses encouragements, non seulement en soutenant les prétentions de consécration littéraire (fût-elle posthume) dont rêve continûment Claude Gauvreau, mais surtout en continuant à répondre systématiquement à ses lettres⁵² et à le traiter comme un égal, «avec une rectitude sans ménagement» (*Écrits sur l'art*, p. 311).

Les enjeux privés de la lettre

Préoccupés de défendre sur la place publique une communauté de pensée obtenue au prix d'exclusions et de compromis nombreux, les automatistes ont longtemps tu d'importantes dissidences. Bien que Gauvreau ait «toujours refusé opiniâtrement d'abdiquer [son] sens critique, devant quelque proposition que ce fût» (*Correspondance*, p. 54) et qu'il ait entretenu maintes polémiques par la voie de lettres ouvertes aux journaux, il s'est bien gardé, contrairement à certains automatistes, tels Pierre Gauvreau et Jean-Paul Riopelle par exemple, de contester par écrit l'autorité du maître. Cependant, dès lors que se concrétisent l'éclatement de l'égrégore automatiste et la dispersion de ses membres, des divergences de vues, jusque-là contenues, trouveront soudain à s'exposer dans ses lettres à Borduas⁵³. L'exposition «La matière chante» n'a pas touché son terme que déjà surgit un premier différend significatif, à propos de la fonction de la critique en art.

Rappelons d'abord certains des a priori sur lesquels Claude Gauvreau fonde sa méthode, formée dans une large mesure à

partir d'une observation attentive du travail critique de Borduas. À l'origine, le désir de l'artiste est mis en mouvement par un intérêt de connaissance, appelé « discipline intellectuelle », qui, correspondant à ses préoccupations rationnelles, reste lié aux problèmes qu'il cherche à résoudre : l'artiste y reconnaît des satisfactions immédiates d'un ordre inférieur, inspirées par les poncifs d'un mauvais enseignement, le culte de l'effet, la corruption de la volonté, etc. Parce que l'évolution de la connaissance résulte du « percement continu de couches successives d'inconnu » (*Correspondance*, p. 39), il faut détourner impérativement la raison de son emprise étouffante. C'est en empruntant cette voie qui rompt avec les habitudes visuelles que l'activité artistique pourra ainsi mener à « la parfaite extériorisation des nécessités sensibles » (*ibid.*, p. 23). Le « progrès » artistique qui en découle (un concept que Gauvreau manie ici avec prudence⁵⁴) ne peut provenir que du développement du « sens critique », lequel prend appui, non pas sur des critères théoriques, mais sur une certitude sensible. Pour Gauvreau, le plus grand ennemi de l'authenticité de l'œuvre reste l'arbitraire : selon lui, c'est la préparation issue d'une longue fréquentation de la peinture et de la littérature, et l'intérêt constant qu'il manifeste envers les arts de la scène qui lui ont permis d'atteindre à ce qu'il nomme l'« objectivité de jugement⁵⁵ » :

Le critique qui juge, ce n'est pas l'artiste qui produit. Je suis parvenu à pouvoir envisager toute réalité ou tout objet — y compris moi-même — comme si ma personne véritablement n'existait pas, comme si j'étais l'observateur bienveillant d'une autre planète.

Quand je regarde un objet, de quelque pays ou de quelque époque, ce ne sont pas des affinités avec ma propre production que je recherche (ni que je fuis, la question ne se pose pas). Je suis exclusivement à l'affût de l'authentique justifiable.

Quiconque n'aura pas soupçonné ce dédoublement radical en moi ne pourra jamais comprendre rien de mon activité (*ibid.*, p. 386).

La discussion s'anime lorsque Borduas, déjà prévenu de l'ascendant qu'il exerce sur Gauvreau⁵⁶, semble vouloir l'amener, à l'occasion de «La matière chante», sinon à réviser complètement, du moins à restreindre considérablement la quasi-infaillibilité que son correspondant prête spontanément à son jugement critique⁵⁷:

La critique, en art, mon cher Claude, n'a pas de valeur scientifique. Elle n'a qu'une valeur d'intérêt émotionnel, poétique. Elle ne communique, d'abord, qu'à un petit groupe d'êtres hautement apparentés. Et, elle sera d'autant plus valable qu'elle sera plus passionnée: plus valable parce que plus communicative — Sadisme révolutionnaire où un brin de douceur est requis (*Écrits II*, p. 580).

Mais Claude Gauvreau ne renonce pas facilement à l'action pleinement influente d'un critère «objectif» sur lequel prendrait appui la faculté de critiquer et de juger une œuvre d'art, critère qu'il en viendra à identifier comme «l'authenticité des rapports plastiques». Il perçoit en effet dans l'unité de la lumière, dans la sensibilité de la matière et dans la singularité de l'invention des réalités objectives qui permettent d'établir, entre les artistes au talent inégalement partagé, des distinctions de nature qualitative.

Déjà, l'évolution personnelle de Borduas, la distance prise vis-à-vis de l'automatisme montréalais et le jeu des nouvelles alliances américaines ont modifié ses conceptions antérieures. Son attitude lors de «La matière chante» est en soi révélatrice d'un changement de perspective qui dérouta Gauvreau, mal informé de la situation actuelle de la peinture américaine, dont les enjeux se sont déplacés vers les propositions de l'École de New York (Jackson Pollock, Mark Rothko, Robert Motherwell, entre autres). Claude Gauvreau, qui oppose cette fois littérature et peinture⁵⁸, remodelant sous la forme d'un conflit générique

la lutte que se livrent Paris et New York, renouvelle son allégeance à André Breton, dont la pensée «profondément prophétique» lui paraît toujours d'une ampleur de vues inégalable. Dans un article éclairé qui paraît quelques mois après «La matière chante», Pierre Gauvreau attribue le manque de sensibilité à l'endroit de l'expressionnisme abstrait à la fermeture du milieu de l'art montréalais, privé depuis trop longtemps du contact nécessaire avec des expositions américaines représentatives:

Montréal, malgré la vitalité de sa vie artistique, n'en est pas moins isolée. Les expositions de peinture *actuelle* venant de l'étranger sont inexistantes. Les contacts avec les recherches des autres peintres travaillant dans la même direction ont toujours été faits indirectement par des reproductions ou par le témoignage de ceux qui ont voyagé. Le récit de ce qui se fait à l'étranger ne peut en aucun temps remplacer le contact direct avec des œuvres.

Nous ignorons tout de la peinture d'avant-garde américaine. Malgré la proximité de la métropole américaine, aucune exposition valable n'est venue de New York. [...] Je ne peux que me désoler de ne pas connaître cette peinture américaine qui a eu sur Borduas une si grande influence; influence au sens de choc, car les moyens d'expression de Borduas lui restent personnels⁵⁹.

À l'automne 1954, Claude Gauvreau poursuit la discussion engagée sur le nouveau rôle de l'École de New York dans le champ de l'art contemporain. Selon lui, toute l'avant-garde new-yorkaise, qui méconnaît le surréalisme, subit l'attrait de l'esthétique d'un Mondrian (une étape qu'il estime assimilée et dépassée par le surréalisme). Il en vient ainsi à interroger directement les nouvelles allégeances de Borduas:

Êtes-vous bien sûr que le milieu new-yorkais ne soit pas en deçà du Surréalisme? [...] Si le milieu new-yorkais n'applique sa conscience qu'aux données esthétiques, il n'a pas rompu avec Mondrian; il n'a fait que le continuer. Il est alors en deçà du Surréalisme.

Ceci n'est qu'une interrogation en passant... (lettre du 11 septembre 1954, *infra*, p. 141).

Il ne faut pas s'y tromper. La question soulevée par Gauvreau va au plus vif du sujet. C'est d'ailleurs non sans effort que Borduas s'emploie par la suite à justifier le « besoin de conscience » qui a succédé à l'automatisme mécanique. Pour Borduas, il ne saurait toutefois être question de régression : « Pollock, Kline et dix autres jeunes peintres sont au-delà du surréalisme. Bien entendu dans le sens historique le plus rigoureux. Rien à voir avec Mondrian, bien sûr ! » (lettre du 25 septembre 1954, dans *Écrits II*, p. 651-652). Pour Gauvreau, Mondrian reste en deçà du surréalisme, parce que son œuvre ressortit à ce que les automatistes ont défini, dans leurs « Commentaires sur des mots courants », comme relevant de « l'abstraction plastique », appellation sous laquelle ils regroupent « des objets volontairements constructifs dans une forme régularisée » (*Écrits I*, p. 299). Pour lui, on le sait, la qualité du tableau repose, non sur l'intention, mais sur une série « d'accidents humains », toujours singuliers, prenant la forme de relations matérielles qui échappent au contrôle de la volonté. Il n'est nullement convaincu par l'argument de Borduas, qui a cru discerner chez Mondrian la « sensation d'une profondeur infinie parce qu'inévaluable⁶⁰ ». Pour Gauvreau, la révélation surrationalnelle, réalisée dans un climat de lucidité collective, fidèle à toutes les sollicitations de la vie, demeure « la seule réalité vraiment exigeante et compromettante que les arts du Canada aient connue » (*Écrits sur l'art*, p. 300).

En 1933 encore, Mondrian lui-même parlait de « représentation figurative plus abstraite ». Il est évident que l'art dit abstrait, héritier immédiat du cubisme, est la dernière étape « figurative » pensable. À partir du surréalisme, l'accent est définitivement placé sur l'exploration du monde intérieur de l'homme. Le déplacement d'accent est capital : le surréalisme va strictement au-delà du figuratif, même s'il conserve une imagerie d'ordre

onirique. L'automatisme est de caractère transfiguratif concret; il se situe au-delà du surréalisme (*ibid.*, p. 307).

Parce que sa visée, en fusionnant les préoccupations poétiques et politiques, embrasse la totalité de l'expérience humaine et ne saurait se limiter au plan esthétique du conscient, parce qu'il a ouvert la voie à l'exploration du continent intérieur, le surréalisme, qui, avec ses retombées imprévisibles, entraînera l'éclosion du mouvement «tachiste» et de «l'art informel», ou mieux encore, l'automatisme montréalais, représente pour Claude Gauvreau la voie «la moins contestable» entre toutes. Il reconnaît d'ailleurs «l'intransigeance automatiste» (*infra*, p. 142) comme le seul principe valable de libération au pays. Il ne peut, en d'autres termes, s'en tenir aux seules considérations esthétiques que défend l'abstraction géométrisante d'un Mondrian, issue en droite ligne du cubisme analytique. Gauvreau y associe encore l'évolution de l'expressionnisme abstrait américain et, par ricochet, celle, toute récente, de Borduas. Fidèle à la révolution surréaliste, seul mouvement à poser les fondements d'une nouvelle sensibilité collective⁶¹, c'est en son nom qu'il conteste ce changement de cap subit, qui semble indiquer une remise en cause de sa foi surrationalnelle, voire une renonciation aux valeurs jusqu'alors défendues par Borduas.

Vous-même, cher Borduas, avez parfois tendance (il me semble) à rejeter violemment ce que vous ne pouvez assimiler dans l'immédiat. Exemple: votre rejet d'*Arcane 17* à une époque où les contraintes familiales vous interdisaient de songer personnellement à l'amour fou... aujourd'hui, seriez-vous aussi violent dans votre rejet? [...]

Quand je dis: Surréalisme, je ne parle évidemment pas de la peinture de Tanguy ou de Dali ou de Max Ernst (malgré la force imaginative prodigieuse et splendide de ce dernier); Surréalisme veut dire, pour moi, la pensée de Breton (*infra*, p. 141).

Dans sa réponse non moins vive, Borduas réplique aux objections de Gauvreau en soulignant que le surréalisme qui, à l'origine, se veut en mouvance perpétuelle, une aventure de l'esprit par définition inclassable («LE SURREALISME EST CE QUI SERA», énonce encore Breton en 1947, au moment d'apposer sa signature au bas de *Rupture inaugurale*), est un mouvement historiquement daté, «assimilé» par lui. En clair, il ne peut légitimement continuer à revendiquer le surréalisme sans enfreindre lui-même la convention automatiste par excellence, qui condamne «l'exploitation intéressée», argument abondamment utilisé par Gauvreau pour dénoncer tous les académismes. Borduas cherche ainsi à secouer la fixation du poète à l'égard de l'automatisme, que ce dernier perçoit toujours comme «une révolution morale indéracinable» (*infra*, p. 142). Dans ce débat, le peintre insiste sur la nature universelle de la révolution qui se prépare:

Vous avez des frères partout au monde et s'il ne s'agit pas de les rejoindre j'ignore de quoi il s'agit. La révolution au pays est faite pour moi; est faite pour vous. Favorisez qu'elle se fasse aussi pour d'autres groupes. Cette révolution ne peut être que morale et spirituelle. C'est déjà beaucoup. Pour être morale et spirituelle elle doit être universelle et elle l'est. Vous seriez étonné de retrouver de vos frères ici. Et, j'en suis sûr, il en existe aussi à Paris!

C'est sur le plan le plus grossier que nous sommes d'abord montréalais et canadiens. Premier palier qu'il faut parfaitement épouser pour que la certitude «Univers» ait toute sa chaleur, toute sa verdeur! Il faut être profondément enraciné quelque part: les êtres et les esprits flottants sont d'un pauvre intérêt. Mais les esprits enracinés par-dessus la tête risquent l'étouffement: pour le moins!... [...]

Votre conception de New York est trop générale. Il suffit, pour moi, qu'il y ait dix hommes ici qui flambent en pleine actualité — c'est-à-dire après le Surréalisme devenu un acquis aussi permanent que tous les acquis de l'homme, pour que cette ville soit

vivante et émouvante comme il suffit de vous savoir à Saint-Hilaire pour que Saint-Hilaire brûle encore en mon cœur (lettre du 16 septembre 1954, dans *Écrits II*, p. 640-641).

La pensée de Borduas sur la question fort complexe du nationalisme canadien, question sur laquelle il s'exprimera avec beaucoup de clairvoyance, sera reprise et approfondie peu avant sa mort, dans une série de lettres à Claude Gauvreau qui compteront parmi les plus substantielles qu'il ait écrites. L'isolement relatif de Montréal vis-à-vis des courants actuels en art et la méconnaissance des transformations qui ont cours ailleurs n'expliquent pas complètement, au début des années soixante, la fidélité de Gauvreau à la cause automatiste. Celui-ci reconnaît en effet dans l'automatisme l'expressionnisme abstrait et le tachisme trois courants de pensée analogues, nés simultanément en trois centres distincts. Il alléguera avec force qu'en 1946 deux disciples de Borduas, Riopelle et Barbeau, se sont risqués à une forme d'expression plus libre et plus vigoureuse que celle développée à la même époque à Paris par Nicolas de Staël, soutenant même que ces peintres ont précédé dans leur propre voie Jackson Pollock et Willem de Kooning. Mais il reviendra à Borduas, qui assimile rapidement la leçon américaine et se débarrasse, dira Gauvreau, de ses préjugés, de dépasser ses disciples et les Américains, pour redevenir pour un temps à ses yeux «le plus grand peintre du monde»:

Ces analogies eurent lieu indépendamment et sans influences réciproques; elles s'expliquent par la logique de l'évolution qui entendait comme inéluctable cette phase après l'abstraction et le surréalisme. Ce n'est qu'à New York, grâce au choc du contact de Pollock et de Kooning et Kline, que Borduas lui-même put rejoindre ces gens-là pour ensuite les dépasser; mais, ce qu'il prit à New York, il aurait pu le recevoir quelques années plus tôt de certains de ses propres disciples, il lui était cependant difficile d'accueillir les innovations provenant de ceux qu'il considérait comme ses «enfants» (*Écrits sur l'art*, p. 305).

L'équivoque rupture

Plusieurs points de friction importants demeurent irrésolus entre les deux hommes, en tête desquels revient sans cesse la question, obsédante pour Gauvreau, de la publication problématique de ses œuvres. Sans qu'on puisse clairement élucider les motifs qui guident sa conduite, Gauvreau semble tenir Borduas responsable des aléas qui affectent son œuvre et qui en diffèrent la publication. Son correspondant, en retour, n'arrive pas toujours à réprimer son irritation d'être ainsi pris à partie par Gauvreau : «Je vois mal, dit-il, comment j'aurais pu davantage vous inciter à publier à moins d'être un éditeur» (*Écrits II*, p. 889). Ce litige non liquidé n'est pas étranger aux circonstances qui devaient conduire les deux hommes, à la suite d'un échange particulièrement acrimonieux survenu en février 1959, à mettre fin à leur correspondance. Ce qui plongera Gauvreau, comme il en fera l'aveu dans son «Autobiographie», «dans une profonde dépression» (OCC, p. 14). Pour Jacques Marchand, à qui n'ont pas échappé les conditions troubles dans lesquelles survient cette rupture, la responsabilité de la faute incombe directement à Claude Gauvreau :

Ouvrons une parenthèse pour dire que des réserves de Borduas sur la gloire qu'espérait Gauvreau furent le prétexte de l'étrange querelle qui mit fin à leur correspondance. Les quelques phrases du peintre qui provoquèrent la colère criarde (et d'autant plus révélatrice) de Gauvreau paraissent fort peu vexantes (*op. cit.*, p. 105-106).

Après la mort de Borduas, Gauvreau récusera le terme de «rupture», préférant parler d'une «sorte de mésentente⁶²» pour expliquer les circonstances qui avaient entraîné chacun des deux correspondants à prendre ses distances en février 1959, donnant ainsi créance à l'hypothèse d'une perturbation momentanée, voire d'une perte de contrôle de sa part. Un mois

plus tôt, l'amitié que Gauvreau portait à Borduas était toujours au beau fixe :

Votre dernière lettre ne mérite pas les appréhensions que vous y avez exprimées. C'est une lettre d'une sensibilité étonnante et qui m'a frappé d'émerveillement. Vous êtes irremplaçable. On chercherait longtemps (et probablement en vain) avant de trouver une comparable chaleur humaine, une égale spéculation grave (lettre du 10 janvier 1959, *infra*, p. 206).

Quelles raisons ont pu motiver ce brusque retournement de situation, brouiller la relation maître-disciple nourrie d'échanges serrés et qui avait, jusque-là, survécu aux dissensions internes?

Cette tension subite pourrait avoir pour origine les réponses opposées que les deux correspondants adressent à la revue *Situations*, laquelle cherche à cerner, à l'occasion du dixième anniversaire de *Refus global*, l'influence et la fortune critique du manifeste surrationnel. À la question « *Refus global* eut-il une influence universelle? », Borduas, installé à Paris depuis quelques années déjà, répond par la négative, minimisant à l'extrême la portée du manifeste, qu'il décrit même comme étant « nulle, en dépit d'échos français, anglais, japonais et américains » (*Situations*, vol. 1, n° 2, février 1959, p. 33). Répondant à la même question, Gauvreau soutiendra au contraire, non sans emphase, que la « part prophétique du manifeste est tellement large que son rayonnement outrepassa de beaucoup les événements du présent » (*ibid.*, p. 42). Ses réponses exaltées au questionnaire ne feront qu'amplifier par la suite cette perception initiale. La pensée contemporaine ne pouvant se mesurer à une exigence plus haute que celle du manifeste, Gauvreau ira jusqu'à affirmer que « rien de ce qui se place en deçà de la prise de conscience de *Refus global* n'existe vraiment » (*ibid.*, p. 45).

Ces énoncés laissent déjà deviner la déception vive, voire le sentiment de trahison éprouvé par Gauvreau lorsqu'il prend connaissance de l'évolution de la pensée du maître vis-à-vis d'un mouvement dont il entretient la flamme à Montréal, depuis le départ de Borduas, avec un acharnement quasi désespéré. Jouant du paradoxe et détournant à son profit la réponse attendue, non seulement Borduas banalise-t-il la portée de l'automatisme montréalais, qu'il présente comme un courant artistique moderne dont l'originalité, comme d'autres, aura consisté simplement à marquer ses distances à l'endroit du surréalisme, mais il attribue de surcroît à l'École de New York le mérite d'avoir donné au nouvel ordre de représentation qui prévaut dans le champ esthétique une légitimité universelle. Poursuivant sur sa lancée critique, Borduas s'emploie à réduire la portée de son « refus », évoquant avec une légèreté surprenante, sinon une pointe de cynisme, les motifs personnels qui l'ont conduit à publier le manifeste :

Les raisons débordant, j'ai écrit — et signé — dans le temps *Refus global* sans trop savoir pourquoi. Peut-être uniquement parce qu'il était nécessaire à mon équilibre intérieur, dans sa relation avec l'univers, exigeant une correction aux formes inacceptables d'un monde imposé arbitrairement. Aujourd'hui, sans répudier aucune valeur essentielle, toujours valable de ce texte, je le situerais dans une tout autre atmosphère : plus impersonnelle, moins naïve, et je le crains, plus cruelle encore à respirer (*ibid.*, p. 34).

Par extraordinaire, dans la lettre qu'il adresse le 5 février 1959 à Borduas, Gauvreau ne formule aucun grief, ne lui sert aucune remontrance. Ce silence de sa part est éloquent. Gauvreau n'ignore pas qu'une confrontation directe avec Borduas ne peut désormais avoir d'autre issue que de donner à leur désaccord un tour officiel et rendre la rupture inévitable⁶³. Par de brèves allusions au texte de Fernande Saint-Martin (« Le manifeste de l'automatisme », *Situations*, vol. 1,

n° 2, février 1959, p. 10-19) et à la publication d'un manifeste plasticien, annoncé dans ce même numéro, il informe discrètement Borduas qu'il a pris connaissance de ses propos. Réprimant son indignation et ménageant momentanément son interlocuteur, Gauvreau choisit de différer cette discussion capitale, s'accordant la possibilité de soigner sa réplique.

Pratiquant de son côté l'argument d'autorité, Borduas, affaibli par des maux physiques persistants, épargne de moins en moins Gauvreau dans ses lettres, l'accusant à mots couverts de pratiquer le masochisme. Dans le cadre de ces échanges où l'amour-propre de chacun est pris à partie, une allusion apparemment inoffensive de Borduas à sa propre «générosité secrète» (qu'il oppose à la «justice tapageuse» de Gauvreau, c'est-à-dire le succès d'écrivain bruyamment réclamé par lui) déclenche en retour chez ce dernier une irrépressible fureur. Cette attaque directe poussera alors Borduas à rompre aussitôt avec Gauvreau. C'est donc sur ces mots accusateurs de Gauvreau qu'achoppe cette amitié peu banale: «Il n'est guère difficile de parler de "générosité secrète"⁶⁴ alors que ses propres œuvres rayonnent largement dans le monde. Avec justice, d'ailleurs. Je vous envie d'avoir l'aise qu'il faut pour pouvoir user de persiflage. Je demeure sans aucune sorte de rancune» (lettre du 20 février 1959, *infra*, p. 216).

«En toute fraternité filiale»

Claude Gauvreau a multiplié, après la mort de Borduas, les témoignages de vénération pour celui qu'il dépeint tour à tour comme «un magicien du sensible», un «technicien étincelant», un «peintre vertigineusement grand» (*Écrits sur l'art*, p. 315). Dans une description plus grande que nature de «L'épopée automatiste vue par un cyclope», il rappelle

comment, dès leur première rencontre, l'empreinte des traits du peintre de Saint-Hilaire devait se fixer à jamais dans son esprit :

Ce premier contact fut bref, mais Borduas me causa une impression indélébile. Je n'avais jamais rencontré un faciès d'une sensibilité aussi tangiblement vibrante et d'une curiosité aussi spontanée à l'égard de chaque réalité singulière (à vrai dire, je ne devais plus jamais en rencontrer). Borduas était doux, délicat, attentif, et, malgré tout, sans complaisance. [...] Borduas permettait toute espèce d'authenticité, il n'en interdisait aucune. Quand j'eus à lui montrer mes propres textes, je fis l'expérience pour moi-même de cette disponibilité inégalable; car, bien qu'il ne fût pas poète en mots, il demeure mon lecteur le plus compréhensif. Je dois dire tout de suite que Borduas est le seul homme indiscutablement supérieur que j'aie rencontré dans ma vie⁶⁵.

L'estime apparemment sans limites de Gauvreau à l'endroit de celui qui devait incarner pour lui un maître et un père⁶⁶ constitue certes l'un des traits marquants de ces représentations idéalisées, qui demandent précisément à être examinées. Car cette quasi-vénération, dans son envers, agissant à la manière d'un miroir déformant, et qui devait conduire Gauvreau à élaborer autour de la figure de Borduas une forme de mythification, n'est pas restée sans effet sur notre appréciation de l'automatisme, dont le récit sera donné à lire par Gauvreau comme une «épopée». Sauf exception, les portraits du maître qu'esquisse Gauvreau ont quelque chose d'outré, qui tend à l'exagération et à la démesure. C'est qu'ils cherchent à souligner le caractère d'exception, la singularité absolue de celui qui incarne à ses yeux un être d'élection. Cette unicité exceptionnelle peut se reconnaître, à un degré autre, chez Muriel Guilbault, la contrepartie féminine de Borduas, dont les qualités hors du commun, l'irrégularité baroque des traits renforcent en retour l'autorité morale du maître : «Il [Borduas], écrit en effet Gauvreau, fut l'être le plus extraordinaire que j'aie connu, avec cette petite Muriel Guilbault sublimement

adorable. Il fut pour moi, au spirituel, ce dont la légère Muriel fut la lourde incarnation» (*Écrits sur l'art*, p. 315).

Ce statut d'exception conféré à Borduas ne restera pas sans effet sur l'image que Gauvreau se fait de lui-même. En revanche, l'entreprise de mythification, qui ne va pas sans calcul ni arrière-pensée, devait provoquer, chez le poète exploréen, des sentiments contraires. Si Borduas parvient à s'émanciper du groupe et à partir pour l'étranger, avec la conviction douloureuse d'avoir définitivement rompu les amarres avec son pays d'origine, la situation se révèle plus difficile encore pour Claude Gauvreau. Immobilisé sur place, il multiplie à son insu les preuves d'un état de dépendance affective à l'égard du chef de file de l'automatisme. On pourrait reprendre ici la formulation proposée par Jean Fisette, pour qui «Gauvreau est impensable en dehors de sa relation à Borduas et à l'effet d'entraînement que le peintre provoqua autour de lui⁶⁷». En position d'autorité, figure tutélaire, père spirituel⁶⁸ de vingt ans son aîné, Borduas, même de l'extérieur du pays, continue d'en imposer à Gauvreau. Son départ pour l'étranger, loin de conduire à l'affranchissement du poète, renforce au contraire le prestige dont s'auréole son nom. Malgré le succès d'estime que connaît la peinture de Borduas en Europe et à New York, sa présence outre-frontière nourrit continûment la rêverie de Gauvreau sur le plan de l'imaginaire, lui ouvrant des horizons nouveaux. La publication des lettres de Borduas, en février 1960, va fournir à Gauvreau l'occasion de poursuivre, dans ce qui peut s'entendre comme un «dialogue des morts», la communication interrompue avec le peintre.

Un legs posthume

Faut-il s'étonner que Claude Gauvreau ait été le premier signataire de *Refus global* à publier une lettre personnelle de Borduas⁶⁹? Rompant le pacte de confidentialité qui lie

implicitement tout épistolier à son correspondant, il dévoile à cette occasion l'idylle naissante de Borduas et d'une jeune Montréalaise et s'attire, sous forme de questions, la sourde réprobation de Borduas. Aussi est-ce avec prudence que Gauvreau autorise, un an après la mort du peintre, la publication d'une seconde lettre, celle du 25 septembre 1954, que Borduas lui adressa de New York; elle fut publiée sous le titre «Lettre à Claude Gauvreau», dans la revue *Liberté* (n° 13, janvier-février 1961, p. 430).

Il est intéressant de noter que la décision de Gauvreau est alors motivée par la nature du texte épistolaire, susceptible, estime-t-il, de restituer la présence familière du peintre, de favoriser l'accès à son intimité secrète :

Au moment du premier anniversaire de sa mort, on m'a demandé de fournir une lettre de Borduas à publier; j'y consens avec grande joie et en pesant attentivement l'importance de l'acte.

Il peut y avoir de l'indiscrétion à livrer ainsi publiquement une partie de la pensée privée de Borduas; un tel texte a le mérite de nous rendre toute la chaleur humaine du grand peintre dont la présence est sans équivalent et cet avantage balance l'inconvénient (*Écrits sur l'art*, p. 311-312).

Gauvreau, dont la fortune littéraire demeure à cette époque quasi inexistante et l'œuvre presque totalement inédite, ressent douloureusement l'incertitude de sa renommée future comme homme de lettres. On est cependant frappé par sa détermination, dans ce bref liminaire, à poursuivre, «outre-tombe» pour ainsi dire, la discussion avec Borduas. Louant la franchise et les propos «exemplairement directs» du peintre qui sut toujours s'exprimer à son endroit avec une «rectitude sans ménagement», Gauvreau met fortement en valeur le rôle de correspondant privilégié qui fut le sien auprès de Borduas, orientant l'attention du lecteur vers la fermeté de leurs échanges. «Est-il besoin de préciser, écrit-il, que cette correspondance n'était pas unilatérale et que les opinions du grand peintre étaient

discutées avec leur auteur parfois longuement?» (*ibid.*, p. 311). Puis, ayant signalé avec quelque ressentiment la publication prochaine dans *La Revue socialiste*, après une attente de plus de sept ans, de son texte «Aragonie et surrationalnel», il ne peut achever sa présentation sans évoquer à nouveau son difficile destin d'écrivain, objet de si nombreuses explications avec Borduas:

On lira dans la lettre de New York que Borduas voyait pour moi l'avenir beau; plus d'un événement par la suite a semblé lui donner tort, mais tous les jeux ne sont pas faits. Un futur, moins éloigné qu'on aurait envie de le croire, confirmera peut-être bientôt qu'il voyait juste (*ibid.*, p. 312).

Un an plus tard, à l'occasion de la première rétrospective de Borduas au Canada, présentée en 1962 au Musée des beaux-arts de Montréal, puis à la Galerie nationale du Canada et à la Art Gallery of Toronto, Claude Gauvreau donne à la revue *Liberté* un ensemble de vingt-deux lettres de Borduas («Lettres à Claude Gauvreau», *Liberté*, n° 22, avril 1962, p. 230-231). Dans le texte d'introduction (*ibid.*, p. 225-229), Claude Gauvreau, dont la pensée s'est considérablement modifiée depuis un an, reconnaît implicitement qu'une partie de l'évolution picturale récente de Borduas lui a échappé. Mais surtout, son témoignage fournit une indication claire du nouvel état d'esprit qui l'anime, Gauvreau ayant définitivement renoncé, en dépit de profonds désaccords demeurés irrésolus, à demander des comptes au maître trop tôt disparu:

Un être est un mystère; connu profondément de lui seul. Nous ne saurons jamais que partiellement ce qu'est Borduas; mais nous ne pouvons pas l'accepter pour moindre que ce qu'il est. Il me semble que c'est trahir Borduas que de chercher à le rendre acceptable selon les normes conventionnelles (*Écrits sur l'art*, p. 314).

Lestée pour ainsi dire des résistances passées, l'évolution récente de Gauvreau lui permet dorénavant de relier le «premier automatisme» de Borduas à «l'intensité frénétique,

[...] le sentiment d'altière grandeur de la phase parisienne» (*ibid.*). Par esprit de probité intellectuelle, il évoque cette fois le texte de Borduas paru dans la revue *Situations* en février 1959, qui a soulevé son ressentiment :

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

Il faut avoir le courage d'admettre Borduas dans toute sa réalité hardie (*ibid.*).

Vis-à-vis de Borduas, Claude Gauvreau en est venu à formuler une règle de conduite d'une simplicité extrême, qu'il énonce ainsi : «Le respecter, être honnête aussi, c'est l'accepter tel qu'il est» (*ibid.*, p. 315). À ce propos, on observe que ce sont l'«unicité intransigeante», la «capacité de dégagement», en somme la tournure radicale d'esprit qui permet à tout moment à Borduas d'envisager comme solution immédiate la rupture — trait que Gauvreau interprète paradoxalement chez lui comme un signe de continuité — qui lui méritent le respect du poète. Sur le plan de l'exigence épistolaire se reconnaît par ailleurs le rôle significatif que Gauvreau impartit à la lettre : aux multiples procédés de défiguration mis en œuvre par les détracteurs de Borduas, occupés à «édulcorer sa frémissante densité», Gauvreau oppose «l'éloquence immanente» de la lettre, c'est-à-dire la prédisposition du texte épistolaire à exprimer la «vérité⁷⁰». Rempart contre la «censure, le silence imposé», la lettre, estime-t-il, ne peut facilement être exploitée par les adversaires du peintre :

Le partiel de ces lettres personnelles, qui sont mises ici à la disposition des lecteurs, élargit du moins le champ de notre connaissance, restreint la tentation de partialité, de conclusion restrictive. Ces lettres le [Borduas] font voir aussi dans des moments de confiante détente. Il était cela, et beaucoup plus que cela.

[...] Aucune censure n'a été exercée par moi. Ces lettres sont toutes celles des miennes que j'ai pu retrouver. Il en existe un petit nombre d'autres; et leur publication intégrale est autorisée si elles sont retrouvées (*Écrits sur l'art*, p. 315).

Dans cet ultime témoignage relatif aux lettres de Borduas, Gauvreau, cette fois encore, ne peut s'interdire de faire allusion au rayonnement limité de son œuvre, déplo rant de ne pouvoir jouir, à l'encontre du peintre, de la notoriété que confère la présence d'un public étendu :

Quant à moi, mon œuvre créatrice (presque totalement inédite et certes totalement inconnue dans le rythme de son développement) demeure, avec quelques phrases théoriques récupérables ici et là, mon seul défenseur efficace. Si ce qui est ignoré est finalement muselé, à l'aide de la flicaille et d'autres menues abjectes censures, j'aurai existé mais cela demeurera non su (*ibid.*, p. 37).

C'est par la reconnaissance de la valeur « prophétique » de l'automatisme et de son plus célèbre représentant que Claude Gauvreau espère atteindre ce triomphe « fatal », imprévisible, qui devait, selon Borduas, infailliblement un jour se produire⁷¹. Dès lors que s'effondrent, à l'aube des années soixante, les discours dominants d'allégeance conservatrice, la renommée lui est acquise. La voix « inimitable » de Gauvreau, comme l'avait anticipé Borduas, s'impose avec la modernité, pour hisser le poète et dramaturge parmi les figures marquantes de notre littérature.

Un aspect essentiel de la personnalité de Gauvreau s'exprime dans ses lettres à Paul-Émile Borduas. Prolongement imprévu de l'immense projet d'édition jadis appelé de ses vœux, ces lettres nous invitent à suivre le trajet intellectuel singulier d'un homme qui souhaitait d'abord être reconnu comme un « poète créateur ». En ce sens, elles convient le lecteur d'aujourd'hui à devenir son contemporain.

Note sur l'établissement du texte

La préparation de la présente édition, en l'absence d'une édition *princeps*, aura d'abord nécessité un travail de dépouillement des fonds d'archives, démarche qu'il a fallu compléter en sollicitant directement divers collectionneurs.

L'établissement du texte de base des *Lettres à Paul-Émile Borduas* a été réalisé à partir des autographes originaux adressés par Claude Gauvreau à Borduas. Vingt-quatre lettres proviennent du fonds Paul-Émile Borduas du Musée d'art contemporain de Montréal, où elles ont été déposées par M^{me} Gabrielle Borduas. À cet ensemble s'ajoutent quatre lettres conservées dans un fonds personnel par Pierre Gauvreau et douze lettres puisées à divers fonds privés.

Dans le cas exceptionnel de la lettre du 20 septembre 1956, dont nous n'avons pu obtenir le texte autographe, l'établissement a été réalisé à partir d'un photostat du texte original. Par ailleurs, pour la lettre du 14 septembre 1953, nous avons procédé à l'établissement, non pas à partir du texte autographe (non retrouvé), mais d'un brouillon conservé par Claude Gauvreau.

Claude Gauvreau entretenait une grande vigilance à l'endroit de l'édition de ses textes. Aussi toute tentative de le

rendre plus conforme à un idéal de correction demeure-t-elle hasardeuse¹. Ses lettres, généralement fort lisibles, portent peu de corrections. Par souci de fidélité au texte original, nous avons pris le parti de toucher le moins possible à l'orthographe et à la ponctuation, sauf lorsque la lisibilité du texte l'exigeait. Dans le cas d'ouvrages cités par Gauvreau, nous avons remplacé les guillemets par l'italique, comme le veut l'usage actuel. Nos interventions sur les noms de personnes ont consisté à corriger les erreurs manifestes. En certaines occasions exceptionnelles, des initiales remplacent les noms cités par l'épistolier, afin de protéger l'identité de ces personnes. Nous avons signalé les variantes des brouillons de lettre qui ont été conservés. On trouvera enfin en appendice plusieurs documents inédits provenant du dossier médical de Claude Gauvreau à Saint-Jean-de-Dieu, pièces susceptibles d'éclairer la genèse des *Lettres à Paul-Émile Borduas*.

Remerciements

La présente édition des lettres de Claude Gauvreau à Paul-Émile Borduas s'inscrit dans le prolongement d'une vaste entreprise éditoriale dont *Écrits I* et *Écrits II* de Paul-Émile Borduas ont marqué les premiers jalons. Elle est en partie redevable des travaux qui ont été effectués lors de cette recherche initiale. Plusieurs lettres de Claude Gauvreau à Paul-Émile Borduas m'ont été communiquées par mon collègue André-G. Bourassa, à qui j'exprime ici toute ma gratitude.

Je ne saurais passer sous silence la collaboration de nombreuses personnes, qui ont rendu possible, à diverses

étapes, la réalisation de cet ouvrage. Ma reconnaissance va d'abord à M. Pierre Gauvreau et à M^{me} Janine Carreau, qui m'ont accordé leur pleine confiance et m'ont donné accès à leurs archives personnelles. Leur disponibilité, leur accueil généreux ont été pour moi tout au long de mes travaux une grande source de motivation. Puisque j'en suis à la reconnaissance de mes dettes les plus évidentes, je désire exprimer mes remerciements à M^{me} Johanne Tremblay, étudiante au programme de maîtrise en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, dont l'enthousiasme pour ce projet ne s'est jamais démenti: agissant à titre d'assistante de recherche, elle a collaboré à la mise en forme du manuscrit et m'a secondé dans cette entreprise avec un constant dévouement. Mes remerciements s'adressent aussi à M^{me} Stéphanie Parent, étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, qui a consulté avec grande compétence divers fonds d'archives à la Bibliothèque nationale du Québec et au Musée d'art contemporain de Montréal. Qu'on me permette d'exprimer également ma gratitude à M^{me} Jeanette Biondi, qui m'a aidé dans ma recherche en me communiquant des passages de la biographie qu'elle a préparée sur Pierre Gauvreau ainsi que des lettres et textes inédits de Claude Gauvreau. Mes remerciements s'adressent aussi, pour leur aide ponctuelle, à M^{me} Kate Dutoit, bibliothécaire au Musée des beaux-arts de Boston, à M^{me} Lise Dubois, responsable des collections spéciales à la bibliothèque des arts de l'UQAM. Cette édition doit également beaucoup à l'aide et à l'encouragement de Ginette Michaud, qui m'a fait des suggestions précises et m'a soutenu du début à la fin de mes recherches. Qu'elle soit vivement remerciée de l'appui constant qu'elle m'a prodigué au cours de ce long travail. Je tiens aussi à

témoigner ma reconnaissance à M^{mes} Nycole Paquin et Jacqueline Thibault du Département d'histoire de l'art de la Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal pour leur précieux appui.

*Chronologie*¹

1905

1^{er} novembre Naissance de Paul-Émile Borduas à Saint-Hilaire-sur-Richelieu.

1922

23 août Naissance de Pierre Gauvreau à Montréal.

1925

19 août Naissance de Claude Gauvreau à Montréal.

1931

Claude Gauvreau est inscrit au Jardin d'enfance de la rue Saint-Denis.

1937

Claude Gauvreau étudie en éléments latins, section B, et Pierre Gauvreau en versification, section B, au collège Sainte-Marie de Montréal.

1938

Des ennuis pécuniaires forcent la mère de Claude Gauvreau à le retirer du Collège Sainte-Marie pendant une année complète.

1939

Septembre Claude Gauvreau retourne au collège Sainte-Marie en syntaxe, section B.

Novembre-décembre Expulsé du collège Sainte-Marie à cause de textes et de dessins à caractère sexuel jugés scandaleux, il termine l'année scolaire, en cours privé, sous la direction de Hermas Bastien.

1940

Claude Gauvreau passe une année à la maison, où il étudie tant bien que mal sans professeur. Il commence à écrire, découvre Claudel.

Septembre Pierre Gauvreau s'inscrit à l'École des beaux-arts de Montréal.

1941

Automne Claude Gauvreau retourne au collège Sainte-Marie, où il est admis en versification.

Automne Exposition «Peintures et dessins» présentée dans le hall du Gesù, à Montréal, où Pierre Gauvreau expose une série de dessins «fauves». Frappé par la qualité de ces travaux, Borduas fait savoir à Pierre Gauvreau qu'il souhaite le rencontrer.

1942

25 avril-2 mai Sous le titre «Peintures surréalistes», Borduas expose quarante-cinq gouaches au Foyer de l'Ermitage, à Montréal. Claude Gauvreau y fait la connaissance de Borduas.

24 juin Début de la correspondance Fernand Leduc – Paul-Émile Borduas.

Septembre Claude Gauvreau s'inscrit en belles-lettres au Collège Sainte-Marie.

- 10 novembre* Claude Gauvreau assiste en compagnie de Louise Renaud à la conférence de Borduas «Des mille manières de goûter une œuvre d'art», devant les membres de la Société d'études et de conférences au Salon Prince-de-Galles de l'hôtel Windsor, à Montréal.

1943

- Avril* Pierre Gauvreau interrompt ses études pour s'engager dans l'armée canadienne. Il est stationné successivement aux camps de Saint-Jérôme, Borden, Diebert en Nouvelle-Écosse et Vernon en Colombie-Britannique, avant de partir pour l'Angleterre en 1945.

- 1^{er} mai-9 mai* Exposition des «Sagittaires» à la Dominion Gallery (Montréal). Y participent onze élèves de Borduas et quatre autres qui fréquentent son atelier.

- Août* Alfred Pellan obtient un poste de professeur à l'École des beaux-arts de Montréal.

- Septembre* Claude Gauvreau s'inscrit en rhétorique au Collège Sainte-Marie.

- 2-13 octobre* Borduas expose une trentaine de tableaux à la Dominion Gallery.

1944

- Mai* Claude Gauvreau entreprend la rédaction de *Entrailles*, un ensemble de vingt-six textes poétiques qu'il terminera en août 1946. Étudiant au collège Sainte-Marie, il fréquente régulièrement l'atelier de Fernand Leduc au 2660, rue

Jeanne-Mance, où il fait la connaissance de Rémi-Paul Forgues et de Jean-Paul Mousseau.

Été

Les sœurs Renaud et Fernand Leduc louent la maison de ferme des Charbonneau à Saint-Hilaire, près de chez Borduas. Le groupe s'y réunit régulièrement.

Septembre

Claude Gauvreau s'inscrit en première année de philosophie au Collège Sainte-Marie.

20 août-
20 octobre

Séjour d'André Breton au Québec. Il écrit *Arcane 17*.

1945

9 février

Claude Gauvreau publie dans *Le Quartier latin* son premier article: «Cézanne, la vérité et les vipères de bon ton».

2 mai

La famille Borduas emménage à Saint-Hilaire.

12 juin

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

Automne

Claude Gauvreau fréquente l'atelier-hangar de Marcel Barbeau au 4549, rue Saint-Hubert, que ce dernier partage avec Riopelle et Mousseau.

Vacances collectives du groupe à la ferme Lusignan.

Claude Gauvreau, en seconde année de philosophie au Collège Sainte-Marie, est renvoyé pour avoir défendu une thèse démontrant l'absurdité de l'existence de l'enfer. «J'ai conservé de ces contacts avec les jésuites, dira-t-il, un anticléricalisme indéracinable.»

- Automne* Françoise Sullivan s'installe à New York.
- 4 décembre* Démission de Charles Maillard comme directeur de l'École des beaux-arts de Montréal.

1946

- Janvier* Françoise Sullivan organise au studio de Franziska Boas à New York l'exposition «The Borduas Group», y présentant des œuvres de Paul-Émile Borduas, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle.
- 25 février* Grève de la classe des finissants à l'École du meuble, à laquelle participent Marcel Barbeau, Roger Fauteux, Maurice Perron et Jean-Paul Riopelle.
- 20-29 avril* «Exposition de peintures» au 1257, rue Amherst, à Montréal. Les exposants sont Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Roger Fauteux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle.
- 23 avril-4 mai* Sous le titre «Œuvres de Paul-Émile Borduas», Borduas expose à l'auditorium du magasin Morgan de Montréal, vingt-trois tableaux réalisés entre 1943 et 1946.
- Été* Pierre Gauvreau rentre d'Angleterre.
- Septembre* Pierre Gauvreau retourne à l'École des beaux-arts de Montréal comme étudiant libre.

- Septembre* Claude Gauvreau s'inscrit au programme de baccalauréat en philosophie à l'Université de Montréal.
- 11 septembre* Parution du recueil de poésie de Thérèse Renaud, *Les Sables du rêve*.
- Octobre* Voyage de Claude Gauvreau à New York en compagnie de Jean-Paul Riopelle et de Françoise Lespérance. Il visite le Musée d'art moderne.
- 10 novembre* Départ de Thérèse Renaud pour la France.
- 9 décembre* Départ de Jean-Paul et de Françoise Riopelle pour la France.

1947

- 14 février* Riopelle transmet à Borduas et aux automatistes l'invitation de Breton de participer à la VI^e Exposition internationale du surréalisme.
- 20 février* Départ de Fernand Leduc pour la France.
- 15 février-
1^{er} mars* Exposition «Tableaux et sculptures» chez les Gauvreau au 75, rue Sherbrooke Ouest, à Montréal. Les exposants sont Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Roger Fauteux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Jean-Paul Mousseau. Première mention, sous la plume du critique Tancrède Marsil jr, du groupe des «automatistes».
- 20 mai* Représentation de *Bien-être*, de Claude Gauvreau, au Congress Hall, 454, boulevard Dorchester Ouest (aujourd'hui René-Lévesque), à Montréal. Les décors sont de Pierre Gauvreau, les costumes de Magdeleine Arbour; Madeleine Lalonde est au

piano. Muriel Guilbault et Claude Gauvreau interprètent les principaux rôles.

- 28 juin Départ de Mousseau pour Prague, où il participe au Festival mondial de la jeunesse démocratique. Il passe le reste de l'été en Yougoslavie.
- 20 juin-
13 juillet Exposition «Automatisme», qui présente seize œuvres du groupe à la galerie du Luxembourg, 15, rue Gay-Lussac, Paris.
- 4 juillet Jean-Paul Riopelle signe avec Henri Pastoureau, André Breton et le groupe «Cause» le manifeste *Rupture inaugurale*.
- 7 juillet-
30 septembre Jean-Paul Riopelle participe, à la galerie Maeght de Paris, à la «VI^e Exposition internationale du surréalisme» organisée par André Breton et Marcel Duchamp.
- 11 octobre-
3 novembre Riopelle et Leduc participent au Salon des Surindépendants à Paris.
- 15-30 novembre Exposition «Trente-trois tableaux de Pierre Gauvreau» au 75, rue Sherbrooke Ouest, à Montréal.
- 29 novembre-
14 décembre Exposition conjointe «Mousseau-Riopelle» au domicile de Muriel Guilbault, 374, rue Sherbrooke Ouest, à Montréal, qui réunit des œuvres sur papier des deux artistes.
- 11 décembre Forum «Automatisme et peinture» organisé par Claude Gauvreau au 374, rue Sherbrooke Ouest et animé par Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Riopelle.

1948

- 4 février Publication du manifeste *Prisme d'yeux* rédigé par Jacques de Tonnancour et contresigné par Louis Archambault, Léon Bellefleur, Jean Benoît (sous le pseudonyme de Je Anonyme), Albert Dumouchel, Gabriel Filion, Pierre Garneau, Arthur Gladu, Lucien Morin, Mimi Parent, Alfred Pellan, Jeanne Rhéaume, Goodridge Roberts, Roland Truchon et Gordon Webber.
- 28 février Conférence de Borduas, «L'inconscient en peinture», devant des étudiants en psychologie au 75, rue Sherbrooke Ouest, à Montréal.
- 3 avril Spectacle de danse par Jeanne Renaud et Françoise Sullivan à la Maison Ross, rue Peel, à Montréal. Alors que Jeanne Renaud interprète une de ses chorégraphies, Claude Gauvreau lit un poème de Thérèse Renaud: «Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement.»
- 17 avril-1^{er} mai Borduas expose onze tableaux récents à l'atelier des frères Guy et Jacques Viau, au 425, boulevard Saint-Joseph Ouest, à Outremont.
- 15-26 mai Exposition «Tissus peints à la main de Mousseau» chez Guy et Jacques Viau, au 425, boulevard Saint-Joseph Ouest, à Outremont.
- 7 juin Mariage civil de Marcel Barbeau et de Suzanne Meloche.
- 9 août Lancement du manifeste *Refus global* (Éditions Mithra-Mythe) à la librairie Tranquille, 67, rue Sainte-Catherine Ouest, à Montréal. Claude

Gauvreau y publie *Bien-être*, *Au cœur des quenouilles* et *L'Ombre sur le cerveau* ainsi que «Raie fugue lobe ale», texte intégré à la couverture du manifeste conçue par Jean-Paul Riopelle. En plus du texte du manifeste «Refus global», contresigné par quinze personnes, Borduas y publie «Commentaires sur des mots courants» et «En regard du surréalisme actuel». Trois textes complètent le recueil: «L'œuvre picturale est une expérience» de Bruno Cormier, «La danse et l'espoir» de Françoise Sullivan et «Qu'on le veuille ou non» de Fernand Leduc.

- 4 septembre Borduas est suspendu de son poste de professeur à l'École du meuble.
- Septembre Début de la correspondance Claude Gauvreau – Paul-Émile Borduas.
- 13-28 novembre Mousseau expose quinze gouaches à la librairie Tranquille.
- 18 novembre Dissolution officielle de la Contemporary Arts Society.

1949

- 15-30 janvier Exposition de Marcelle Ferron à la librairie Tranquille.
- 30 janvier Publication du *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe aux Éditions Mithra-Mythe. La lithographie et la couverture de l'ouvrage sont de Pierre Gauvreau.
- 5 février Parution, dans *Le Devoir*, du texte de protestation de Pierre Gauvreau et de nombreux cosignataires contre l'application de la «Loi du cadenas».

- 23 mars-23 avril Exposition d'huiles et d'aquarelles de Riopelle à la galerie La Dragonne, à Paris.
- 8-9 mai Françoise Sullivan et les membres du Théâtre 6, dirigé par Alexandre Kerby, présentent le spectacle les «Deux arts» au Théâtre des Compagnons de Saint-Laurent.
- 14-26 mai Exposition «Peintures surrationalnelles» (dix-neuf tableaux non figuratifs) de Borduas chez les décorateurs Guy et Jacques Viau.
- 3 juin Automatistes et sympathisants manifestent contre l'attitude du gouvernement et la répression policière pendant la grève d'Asbestos.
- 18 juin Pierre Gauvreau épouse Magdeleine Arbour.
- 3 juillet *Projections libérantes* de Paul-Émile Borduas paraît en librairie.
- 30 août Jean-Paul Mousseau épouse Dyne Mousso (Denise Guilbault).
- 21 octobre Suzanne Meloche fait parvenir son recueil de poésie *Les Aurores fulminantes* à Borduas.
- Novembre-décembre Polémique entre Claude Gauvreau, le journaliste Pierre Saint-Germain et le compositeur Pierre Mercure au sujet du livret de l'opéra *Le Vampire et la nymphomane*.
- 18 décembre Début de la correspondance Jean-Claude Dussault – Claude Gauvreau.
- 1950
- 11-25 février Exposition de dessins de Mousseau et de sculptures de Marcelle Ferron au Comptoir du livre français, 1588, rue Saint-Denis, à Montréal.

- 27 février Réunion préparatoire au procès de la sculpture *La Famille* de Robert Roussil.
- 13 mars Manifestation des jeunes peintres refusés lors du 67^e Salon du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal.
- 18-25 mars Exposition des «Rebelles» au 2035, rue Mansfield, à Montréal. Dix-huit artistes présentent leurs œuvres et mènent une «campagne d'assainissement contre l'arrivisme bourgeois infestant le jury de la Art Association».
- 1^{er}-11 avril Exposition de quinze tableaux de Pierre Gauvreau au 75, rue Sherbrooke Ouest, à Montréal. Dans «La vie est déjà ailleurs», texte qui accompagne son exposition, Pierre Gauvreau refuse de reconnaître la légitimité des «Rebelles». Ce texte provoque une vive réaction chez Borduas, qui entreprend alors la rédaction de «Communication intime à mes chers amis», pour tenter de contenir la crise qui divise le groupe.
- Mai Jean-Paul Mousseau, Marcel Barbeau et Paul Legault s'installent avec leur famille sur une ferme collective à Saint-Jean-Baptiste de Rouville.
- 26 mai-10 juin Exposition conjointe «Leduc – Riopelle» à la galerie Raymond Creuze, à Paris.
- 26 juin Claude Gauvreau entreprend la rédaction d'*Étal mixte*, un recueil de vingt-neuf poèmes, qu'il termine le 16 août 1951.
- Juillet Claude Gauvreau est chez Denis Noisieux à Cambridge. Visite du Musée des beaux-arts de Boston et du Fogg Museum de Cambridge.

- 30 juillet Claude Gauvreau signe son premier article au journal *Le Haut-Parleur*. Il y fera paraître, au cours des dix-huit prochains mois, une cinquantaine d'articles sur le théâtre, la poésie et la peinture.
- 6-18 novembre Fernand Leduc expose au Cercle universitaire de Montréal une soixantaine d'œuvres peintes en France.
- 18-25 novembre Exposition de Borduas à son atelier de Saint-Hilaire.

1951

- Janvier-juillet Pierre Gauvreau participe à une exposition internationale organisée par la revue *Rixes*, à Lille, à Bruxelles et à Berlin.
- 18 février Diffusion sur les ondes de Radio-Canada, dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques» du texte *Le Coureur de marathon*, sous la double signature de Claude Gauvreau et Muriel Guilbault.
- 24 février-
28 mars Pierre Gauvreau et Riopelle participent à «Contre-espace», à la galerie Springer, à Berlin.
- 8-31 mars Riopelle participe à l'exposition «Véhémences confrontées» à la galerie Nina Dausset, à Paris.
- 2-30 mai 68^e Salon du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal.
- 16-31 mai Claude Gauvreau, Jean-Paul Mousseau et Jean Le Febvre montent l'exposition «Les étapes du vivant – des objets de la nature aux objets surrationnels» au 81, rue Ontario Est, à Montréal.
- 2-4 juin «Exposition surprise» de Borduas à son atelier de Saint-Hilaire.

- 24 août *L'angoisse clandestine*, texte radiophonique de Claude Gauvreau, est diffusé sous le nom de Muriel Guilbault à la radio de Radio-Canada dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques».
- Septembre Marcel Barbeau se rend à New York avec une dizaine d'aquarelles dans le but d'y organiser une exposition de ses œuvres.
- 13-26 octobre «Color Ink Paintings by Paul-Émile Borduas», à la Picture Loan Society (Toronto). Borduas fait un court séjour à Toronto du 12 au 18. À son retour, le 19, sa famille a quitté la maison.
- 10-30 novembre Riopelle participe à l'exposition «Signifiants de l'informel» au Studio Paul Fachetti, à Paris.
- 22 décembre Fin de la collaboration de Claude Gauvreau au *Haut-Parleur*.

1952

- 2 janvier Suicide de la comédienne Muriel Guilbault.
- 22 janvier Jugement en séparation de Paul-Émile et Gabrielle Borduas.
- 26 janvier-13 février Exposition «Paintings by P.-É. Borduas and by a Group of Younger Montreal Artists» à la galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal.
- 7-21 mars Exposition «Jean-Paul Riopelle – Isabelle Walberg, peintures, gouaches et objets» à la Galerie Henriette Niepce, au 19, rue Rousselet, à Paris.
- Mars Marcel Barbeau expose à New York des encres de couleur à la One Wall Gallery de la librairie Wittenborn and Schultz, spécialisée dans les livres d'art.

- 8-23 mai Exposition Riopelle à la galerie Pierre, à Paris.
- Été Claude Gauvreau écrit son «roman moniste», *Beauté baroque*. Au terme de cet exigeant exercice, il souffre d'amnésie.
- Automne Séparation de Marcel Barbeau et Suzanne Meloche. Marcel Barbeau trouve un emploi de professeur de dessin à l'École des arts et métiers de Rouyn-Noranda.
- 14 novembre-8 décembre Exposition de Marcelle Ferron et de Robert Blair dans le hall du théâtre du Gesù, au 1200, rue Bleury, à Montréal.
- Année 1952 Claude Gauvreau écrit le texte radiophonique *Magruhilne et la vie*.
- 1953
- 13 janvier Breton rend hommage à Borduas dans le cadre de l'émission *La revue des arts et des lettres* à la radio de Radio-Canada.
- 23 janvier Retour de Fernand et Thérèse Leduc à Montréal.
- Avril Borduas s'installe pour l'été à Provincetown, au 198, Bradford Street.
- Exposition «Combustions originelles» de Marcel Barbeau à la galerie Agnès Lefort.
- 24 avril «Équinoxe du printemps», bal masqué tenu à la Salle des charpentiers, à Montréal. L'événement est organisé par Mousseau, Alex Primeau et Dyne Mouso.
- Fin avril-mai Exposition «La Place des artistes» organisée par Fernand Leduc, Marcelle Ferron et Robert Roussil, au 82, rue Sainte-Catherine Ouest.

Quatre-vingts artistes y exposent plus de trois cent cinquante œuvres.

- Mai* Pierre Gauvreau expose une vingtaine de tableaux au YMCA de Montréal.
- 23 mai-7 juin* Fernand Leduc expose vingt huiles et dix aquarelles au 354, boulevard Saint-Joseph Est.
- Été* Claude Gauvreau, installé à Saint-Hilaire, écrit sa première pièce, *L'Asile de la pureté*, une «tragédie moderne en cinq actes».
- 25 août* *Le domestique était un libertaire*, texte radiophonique de Claude Gauvreau, est diffusé à la radio de Radio-Canada dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques».
- Automne* Ouverture du restaurant L'Échourie, 54, avenue des Pins Ouest, à Montréal.
- 22 septembre* Borduas quitte Provincetown pour New York; il s'installe au 119, 17th Street East.
- Octobre* Marcelle Ferron quitte Montréal pour Paris avec ses trois filles.

1954

- 5-23 janvier* Exposition «Paul-Émile Borduas» à la Passedoit Gallery, New York.
- 5-23 janvier* Exposition Riopelle à la Pierre Matisse Gallery, New York.
- 16 janvier* *Les Grappes lucides*, texte radiophonique de Claude Gauvreau, est diffusé à la radio de Radio-Canada, dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques».
- 6 février* *L'Oreille de Van Gogh*, texte radiophonique de Claude Gauvreau, est diffusé sous le nom de

- Muriel Guilbault à la radio de Radio-Canada dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques».
- 17 mars-18 avril Présentation du 71^e Salon du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal.
- 20 avril-4 mai Exposition «La matière chante» organisée par Claude Gauvreau à la galerie Antoine, 939, square Victoria, à Montréal. Borduas vient de New York procéder au choix des œuvres.
- Juin Polémique entre Claude Gauvreau et Claude Picher dans le journal *L'Autorité*.
- Borduas expose des aquarelles au Lycée Pierre-Corneille, à Montréal.
- Été Claude Gauvreau rédige les poèmes de *Brochuges*, ainsi que «Ni ho ni bât», récit de ses «expériences psychiques», qu'il ne parviendra pas à mener à terme.
- 10-26 août Bref séjour de Borduas au Québec.
- 27 août *Lendemain de trahison*, texte radiophonique de Claude Gauvreau, est diffusé sous le nom de Muriel Guilbault à la radio de Radio-Canada dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques».
- 12-26 octobre Exposition «En route!» de Paul-Émile Borduas à la galerie Agnès Lefort.
- 22-31 octobre Mousseau expose une série de gouaches et d'encres au Lycée Pierre-Corneille, 3619, rue Saint-Denis.
- 18 novembre Claude Gauvreau, qui a posé un geste violent à l'endroit de sa tante, est arrêté au 75, rue

- Sherbrooke Ouest. Il est conduit à la prison de Bordeaux.
- 27 novembre Première hospitalisation de Claude Gauvreau à l'hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu.
- 10 décembre-10 janvier Exposition « Riopelle » à la galerie Rive droite, à Paris.

1955

- 11-28 février Exposition « Espace 55 » au Musée des beaux-arts de Montréal, organisée par Gilles Corbeil. Y participent Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Paterson Ewen, Jean McEwen, Guido Molinari, Ulysse Comtois et Rita Letendre. À la suite de cette exposition, Fernand Leduc rompt avec Borduas.
- 15 mars-15 avril Huiles et aquarelles de Riopelle à la Pierre Matisse Gallery, à New York.
- 15 mars-12 avril Exposition de Riopelle, « Individualités d'aujourd'hui » à la galerie Rive Droite, à Paris.
- 15 avril Claude Gauvreau reçoit son congé de Saint-Jean-de-Dieu.
- 21 septembre Borduas quitte New York avec sa fille Janine, à bord du *Liberty*. Arrivée au Havre le 26 septembre.
- Été Court séjour de Riopelle à Montréal.
- Octobre Fernand Leduc, « Cinq ans de peinture 1950-1955 », au Musée de Granby.
- 25 octobre-8 novembre Exposition « Aquarelles récentes. Borduas » à la galerie L'Actuelle, à Montréal.
- Décembre Exposition de gouaches récentes de Marcel Barbeau à la galerie L'Actuelle, à Montréal.

1956

- 1^{er} février Fondation de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal (AANFM). Fernand Leduc en est le premier président.
- 12-20 avril Séjour de Borduas en Suisse.
- 21 avril-4 mai Exposition «Ferron: Peintures (œuvres récentes)» à la galerie Apollo, 23-24, place Sainte-Gudule, à Bruxelles.
- 8-31 mai «Riopelle, Paintings, Gouaches, Watercolors», à la Pierre Matisse Gallery, à New York.
- 1^{er} juin À la suite d'une altercation avec une serveuse au restaurant La Hutte suisse, Claude Gauvreau est conduit à la prison de Bordeaux, puis à l'hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu.
- 22 mai-9 juin Exposition d'aquarelles de Borduas chez Agnès Lefort, à Montréal.
- Juillet Claude Gauvreau publie *Sur fil métamorphose*, illustré par Mousseau, aux Éditions Erta.
- Été Claude Gauvreau écrit *La Charge de l'original épormyable*.
- 7 juin-2 août Diffusion à la radio de Radio-Canada, en neuf épisodes, des *Contes de l'homme tatoué*, texte traduit et adapté par Claude Gauvreau de *The Illustrated Man* de Ray Bradbury.
- 14 juin-5 juillet Exposition «Riopelle, Œuvres récentes», galerie Jacques Dubourg, à Paris.
- 26 septembre-9 novembre Voyage de Borduas en Italie. Il rentre à Paris au début de novembre.

16 octobre-
7 novembre Exposition d'huiles et de caséines de Fernand Leduc à la galerie L'Actuelle.

1957

Janvier Claude Gauvreau publie *Brochuges* aux Éditions Feu Antonin.

21-28 janvier Exposition de quarante dessins de Claude Gauvreau chez lui, au 75, rue Sherbrooke Ouest.

11 février Borduas accuse réception de *Brochuges* et de *Sur fil métamorphose*, de même que du texte «Synthèse-dépouillement» de Claude Gauvreau.

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

10 -13 avril Marcelle Ferron expose ses huiles et gouaches récentes à la Galerie Agnès Lefort, 1504, rue Sherbrooke Ouest, à Montréal.

19 mai *Érostrate et la mère de l'autre*, texte radiophonique de Claude Gauvreau, est diffusé à la radio de Radio-Canada dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques».

29 juillet Claude Gauvreau reçoit son congé de Saint-Jean-de-Dieu.

Août-octobre Borduas voyage en Espagne et au Portugal. Il rentre à Paris vers le 15 octobre.

8 octobre-
2 novembre Borduas participe à l'exposition «Recent Developments in Painting» chez Arthur Tooth & Sons, à Londres.

17 novembre *La Muse parmi les hommes*, texte radiophonique, est diffusé à la radio de Radio-Canada sous le nom de Muriel Guilbault dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques».

1958

- 10 janvier-9 février Exposition « Riopelle », à la galerie Kölnischer Kunstverein, à Cologne.
- 9 février Claude Gauvreau est arrêté au théâtre Orphéum pendant la représentation de *La Cuisine des anges*. Il est conduit à la prison de Bordeaux, où il est détenu jusqu'à son transfert à Saint-Jean-de-Dieu.
- 10-23 mars Marcelle Ferron expose ses peintures récentes à la galerie Denyse Delrue, à Montréal.
- 26 mars Troisième hospitalisation de Claude Gauvreau à l'hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu.
- 13-24 avril Borduas séjourne à l'Hôtel du Jura, à Soyhières.
- Mai Exposition de tapisseries de Fernand Leduc à la galerie Denyse Delrue.
- Mai-juin Mousseau participe à l'exposition « Art contemporain au Canada », présentée au pavillon canadien de l'Exposition universelle de Bruxelles.
- 26 mai-7 juin Exposition « Cinq années de Borduas » à la galerie Agnès Lefort, à Montréal.
- 18 juin-14 juillet Riopelle et Borduas participent à l'exposition « Transférences » à la Zwemmer Gallery de Londres.
- Juillet Court séjour de Borduas à Dusseldorf en compagnie de Lou Camus, à l'occasion de l'exposition « Paul-Émile Borduas » à la galerie Alfred Schmela.
- 13 septembre-19 octobre Exposition « Riopelle », Kestner Gesellschaft, à Hanovre.
- 3 novembre Borduas reçoit *Le Rose Enfer des animaux*, « téléthéâtre cosmique », de Claude Gauvreau.

- 30 novembre À l'écoute du sang, texte radiophonique de Claude Gauvreau, est diffusé à la radio de Radio-Canada dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques».
- Claude Gauvreau commence la rédaction de sa pièce *Les Oranges sont vertes*.
- Novembre-décembre Borduas communique à Claude Gauvreau une lettre intitulée «Petite pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés».
- 3-29 décembre Riopelle expose dix-sept tableaux à la Pierre Matisse Gallery, à New York.
- Année 1958 Claude Gauvreau entreprend *La Reprise*.
- 1959
- 12 janvier Claude Gauvreau reçoit son congé de Saint-Jean-de-Dieu.
- 12-27 janvier Exposition «Art abstrait» à l'École des beaux-arts de Montréal. Y participent Fernand Leduc, Louis Belzile, Jean Goguen, Denis Juneau, Guido Molinari, Fernand Toupin et Claude Tousignant. À cette occasion, Fernand Leduc prononce une causerie intitulée «Pour déséquivoquer l'art abstrait» devant les membres du Club des beaux-arts.
- 14 janvier *Amnésie*, texte radiophonique de Claude Gauvreau inspiré de *Ni ho ni bât*, est diffusé à la radio de Radio-Canada dans le cadre de la série «Images du Canada».
- Février Paul-Émile Borduas, Claude Gauvreau, Marcel Barbeau et Marcelle Ferron répondent à l'enquête de la revue *Situations* «Refus global dix ans après».

- 20 février Dernière lettre de Claude Gauvreau à Paul-Émile Borduas.
- 3-15 mars Exposition Mousseau à la galerie Denyse Delrue, rue Crescent, à Montréal.
- 5-31 mars Marcelle Ferron et Borduas participent à l'exposition «Spontanéité et réflexion» organisée par Herta Wescher à la galerie Arnaud (34, rue du Four, à Paris).
- 21 avril Janou Saint-Denis et sa troupe Les Satellites montent deux objets dramatique de Claude Gauvreau sur la scène de l'auditorium de l'École des beaux-arts: *La Jeune Fille et la lune* et *Les Grappes lucides*.
- 31 mai-21 juin Exposition «Riopelle», à la galerie Jacques Dubourg et à la galerie Kléber, à Paris.
- 13 juin «Exposition Paul-Émile Borduas» à la galerie Saint-Germain, à Paris. Borduas fait parvenir un carton d'invitation à Claude Gauvreau.
- 23 juin-18 juillet Riopelle, «Paintings 1949-1959», à la galerie Arthur Tooth & Sons, à Londres.
- 10 septembre-9 octobre «Rétrospective automatiste» présentée à la Galerie de l'Étable du Musée des beaux-arts de Montréal.
- Août-octobre Borduas visite la Grèce, passant par la Suisse et l'Italie. Il est de retour à Paris à la mi-octobre.
- Automne Mousseau participe à la mise sur pied du théâtre de l'Égrégore à Montréal.
- 24 novembre-5 décembre Exposition de tableaux de Marcelle Ferron à la galerie Denyse Delrue, à Montréal.

5 décembre À la suite de menaces proférées à l'endroit de sa mère, Claude Gauvreau est interné à l'hôpital psychiatrique Saint-Jean-de-Dieu. Il y rédige trente-neuf textes radiophoniques, *Faisceau d'épingles de verre*.

1960

Février Borduas, Riopelle et Ferron participent à l'exposition «Antagonisme», au Musée des arts décoratifs à Paris.

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

13-23 avril Exposition de lanternes, d'appliques murales et d'abat-jour de Mousseau et de François Soucy à la galerie Denyse Delrue, rue Crescent, à Montréal.

Mai Parution aux Éditions Erta du recueil de poésie *Voyage au pays de mémoire* de Gilles Hénault, illustré par Marcelle Ferron.

4 septembre Décès de la mère de Claude et Pierre Gauvreau.

19 novembre-15 décembre Marcelle Ferron expose vingt-neuf tableaux à la Galerie Ursula Girardon, 23, boulevard Pasteur, à Paris.

22 décembre-30 janvier Exposition «Borduas 1905-1960» au Stedelijk Museum, à Amsterdam.

1961

Janvier-février Publication de «Lettre à Claude Gauvreau» de Paul-Émile Borduas dans la revue *Liberté*.

30 janvier-18 février Exposition «Œuvres récentes» de Pierre Gauvreau, à la galerie Denyse Delrue, à Montréal.

11 février Claude Gauvreau reçoit son congé de Saint-Jean-de-Dieu.

3 mai Cinquième hospitalisation de Claude Gauvreau à l'hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu. Au cours de l'année, il écrira *Poèmes de détention* et *Automatisme pour la radio*.

1962

11 janvier-11 février Rétrospective «Paul-Émile Borduas 1905-1960» au Musée des beaux-arts de Montréal. L'exposition est présentée par la suite à la Galerie nationale du Canada (8 mars-8 avril) et à la Art Gallery of Toronto (4 mai-3 juin).

22 février-22 mars «Riopelle, sculptures», à la galerie Jacques Dubourg, à Paris.

26 février-17 mars Pierre Gauvreau expose des tableaux à l'huile et quelques gouaches, à la galerie Denyse Delrue.

6 mars Claude Gauvreau quitte Saint-Jean-de-Dieu.

Mars Présentation à la galerie Arditti de Paris (15, rue de Miromesnil) de l'exposition «Peintres canadiens de Paris». On y trouve des œuvres de Riopelle, Borduas, Ferron, Alleyn, Bellefleur et Le Febure.

7 avril-6 mai Françoise Sullivan et Marcel Barbeau participent au «Salon du printemps» du Musée des beaux-arts de Montréal.

Avril Marcel Barbeau expose à la galerie Denyse Delrue, à Montréal.

Mai «Borduas, Riopelle e la Giovane Pittura Canadese», à la Galleria Levi, à Milan.

- 9 mai-2 juin Fernand Leduc expose des œuvres de 1956 à 1962 à la galerie Hautefeuille, à Paris.
- Juin Exposition de tableaux de Paterson Ewen et de sculptures de Françoise Sullivan au Centre social de l'Association des architectes de Montréal.
- 26 juin-23 août Présentation à Spolète (Italie) de l'exposition «La peinture canadienne moderne : 25 années de peinture au Canada français», présentée dans le cadre du 5^e Festival des Deux Mondes. Cette exposition regroupe les œuvres d'une trentaine d'artistes, dont Paul-Émile Borduas, Pierre Gauvreau, Marcelle Ferron, Guido Molinari, Alfred Pellán, Jean-Paul Riopelle, Edmund Alleyn, Paterson Ewen et Jean-Paul Mousseau.
- 26 juin-23 août Exposition «Riopelle», à la Biennale de Venise.
- 3 juillet Sixième hospitalisation de Claude Gauvreau à l'hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu.
- 27 novembre-14 décembre Exposition «La Pittura Canadese Moderna: Mostra del Movimento Automatista Canadese: Gouaches e Grafica di Barbeau, Borduas, Ferron, Gauvreau, Leduc, Mousseau, Riopelle», à la librairie Einaudi, à Rome.
- 8 décembre-11 janvier «Mousseau: Rétrospection de vingt ans» à la galerie Nova et Vetera du collège Saint-Laurent.

1963

- Janvier Rétrospective Riopelle à la Galerie nationale, à Ottawa.
- 11-27 janvier «Œuvres de Jack Bush et Françoise Sullivan [huit œuvres]. Sculptures», à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal.

- 14 janvier-
6 février Exposition «Riopelle» (quatorze huiles et deux gouaches), à la galerie Camille Hébert, 2075, rue Bishop, à Montréal.
- 6-18 mai Exposition Mousseau (des pastels de la série *Tellu Modulations*) à la galerie Agnès Lefort.
- Automne Claude Gauvreau entreprend la rédaction de *L'Imagination règne*.
- 2-15 octobre Marcelle Ferron expose une quarantaine d'œuvres à la galerie Agnès Lefort.
- 26 novembre-
15 décembre «Fernand Leduc: œuvres récentes» (trente-cinq œuvres et la maquette d'une murale extérieure) à la galerie Soixante, 280, rue Sherbrooke Ouest, à Montréal.
- 23 novembre-
23 janvier Exposition «Riopelle» à la galerie d'art moderne Marie Suzanne Feigel, à Bâle.

1964

- 4 février-3 mars Exposition «Mousseau 64. Objets pivotants espace-temps» (une dizaine de tableaux circulaires), à la galerie Soixante, à Montréal.
- 2-15 mars Exposition «Françoise Sullivan, sculptures» (treize œuvres), à la Galerie du Siècle, 1494, Sherbrooke Ouest, à Montréal.
- 10 mars Claude Gauvreau quitte Saint-Jean-de-Dieu.
Diffusion de sept épisodes de la série télévisée pour enfants *Ti-Jean Caribou*, dont le scénario est de Claude Gauvreau.
- Avril Première exposition solo de Marcel Barbeau à Paris, à la galerie Iris Clert.
Claude Gauvreau participe à des récitals de poésie, au Bal des arts et à la Casanous, local

de l'association espagnole de l'Université de Montréal, au 485, rue Sherbrooke Ouest.

- Août-septembre* Françoise Sullivan participe à l'exposition «Dynamisme 64», à la Galerie du siècle, à Montréal.
- 24 novembre-8 décembre* «Ferron: Gouaches '64», à la Galerie Soixante, à Montréal.

1965

- Janvier* Marcel Barbeau expose ses premières peintures optiques, à la galerie East Hampton, à New York.
- Mai* Claude Gauvreau écrit *L'Étalon fait de l'équitation*, pièce en un acte.
- 19 mai* Septième hospitalisation de Claude Gauvreau à l'hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu.
- 22 août* Claude Gauvreau entreprend la rédaction des *Boucliers mégalomanes*, un recueil de quatre-vingt-cinq poèmes.
- 18 septembre-1^{er} octobre* Exposition «Borduas et Riopelle», encres et aquarelles, à la galerie Agnès Lefort, 1504, rue Sherbrooke Ouest, à Montréal.
- 4-16 octobre* Marcelle Ferron expose une vingtaine d'œuvres à la galerie Agnès Lefort.
- Octobre* Fernand Leduc expose à la galerie Soixante, à Montréal.

1966

- 28 février* Claude Gauvreau reçoit son congé de Saint-Jean-de-Dieu.
- Claude Gauvreau écrit le scénario du film *Britzneff*, qui ne sera pas réalisé.

- 14 avril-8 mai Exposition «Fernand Leduc» (une quarantaine de grands formats de 1960 à 1965) au Musée d'art contemporain de Montréal.
- 30 juin-30 août Exposition «Paul-Émile Borduas, peintre», à la Maison des arts de la Sauvegarde, à Montréal.
- 6 septembre Ouverture par Mousseau de la Mousse-Spachthèque, une discothèque située rue Crescent, à Montréal.
- 12 octobre-7 novembre Marcelle Ferron expose une quinzaine d'œuvres dans le cadre de l'exposition «Verrière moderne de Marcelle Ferron», au Musée du Québec.

1967

- Mars Marcelle Ferron signe le décor du ballet *Analogiques A et B plus analogiques A et B* présenté au théâtre de l'Égrégore par le Groupe de la Place Royale, dirigé par Jeanne Renaud.
- Avril-mai Exposition «Riopelle» à la Moos Gallery de Toronto.
- Mai-août Exposition «Panorama de la peinture au Québec, 1940-1966» au Musée d'art contemporain de Montréal. Y participent Barbeau, Blair, Borduas, Ferron, Gauvreau, Leduc, Mousseau et Riopelle.
- 21 juin Claude Gauvreau participe au «Colloque sur l'automatisme» au Musée d'art contemporain de Montréal.
- Juin Exposition «Riopelle» au Musée du Québec.
- 16 juillet-1^{er} septembre Françoise Sullivan participe à l'exposition «Sculpture 67» à l'Hôtel de ville de Toronto.

- Septembre Riopelle, «Rétrospective 1950-1964», à la Moos Gallery de Toronto.
- 14 décembre-
28 janvier Rétrospective «Jean-Paul Mousseau: Aspects» au Musée d'art contemporain de Montréal.
- 1968
- 12 février Lecture publique de *La Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau par le Centre d'essai des auteurs dramatiques au Théâtre de Quat'sous.
- Avril Exposition «Assemblages» de Riopelle, à la galerie Maeght, à Paris.
- 27 mai Spectacle «Chants et poèmes de la résistance» au profit du comité d'aide au «Groupe Vallières-Gagnon», au Gesù, à Montréal. Claude Gauvreau y lit une suite de poèmes regroupés sous le titre «Poésie et révolution». Il participe à la tournée du spectacle dans plusieurs villes du Québec. Y participent également les Alexandrins, Robert Charlebois, Yvon Deschamps, Clémence Desrochers, Georges Dor, Raoul Duguay, Louise Forestier, le Jazz libre du Québec, Pauline Julien, Gaston Miron, Danielle Oderra et Michèle Rossignol.
- 6 juillet Inauguration de la verrière réalisée par Marcelle Ferron à la station de métro Champ-de-Mars à Montréal.
- 16 juillet-
1^{er} septembre Françoise Sullivan participe à l'exposition «Sculpteurs du Québec» au Musée d'art contemporain de Montréal.
- 6 octobre Claude Gauvreau entreprend *Jappements à la lune*, un recueil de huit poèmes.

28 octobre Entretien de Riopelle avec Fernand Séguin dans le cadre de l'émission *Le Sel de la semaine* à la télévision de Radio-Canada.

2 novembre *Étal mixte* paraît aux Éditions d'Orphée. Claude Gauvreau se ravise et refuse de signer le contrat d'édition. Le recueil ne sera mis en vente qu'en 1977.

7 novembre Lecture publique, dans le cadre de «Opération Déclat», à la Bibliothèque nationale du Québec, des textes *Au cœur des quenouilles*, *Bien-être* et *L'Ombre sur le cerveau* de Claude Gauvreau.

Novembre-janvier 1969 Exposition «Maître d'ici et d'ailleurs» avec Riopelle et Borduas, à la galerie de Montréal.

1969

Janvier-août Parution de «L'épopée automatiste vue par un cyclope» de Claude Gauvreau dans le numéro de *La Barre du jour* consacré aux automatistes.

5 février *Affaire de taille* de Claude Gauvreau est joué à la radio.

20 avril-14 mai Exposition «Marcelle Ferron: dix ans de peinture» à la Galerie Michel Champagne, à Québec.

Octobre-novembre Exposition «Riopelle, Paintings, Pastels, Assemblages», à la Pierre Matisse Gallery, à New York.

1970

27 mars Participation de Claude Gauvreau à la «Nuit de la poésie», au théâtre du Gesù, à Montréal. Réalisation d'une affiche en collaboration avec Serge Lemoyne.

- Avril Claude Gauvreau écrit *Réflexions d'un dramaturge débutant*.
- 8 avril-31 mai Rétrospective «Marcelle Ferron de 1945 à 1970» présentée au Musée d'art contemporain de Montréal.
- 2, 3 et 5 mai *La Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau au Gesù par le groupe Zero. La représentation de la pièce, qui devait se poursuivre jusqu'au 16 mai, est interrompue après la troisième représentation.
- 10 mai Entrevue de Claude Gauvreau avec Wilfrid Lemoyne, à la télévision de Radio-Canada, dans le cadre de l'émission *Prisme*.
- 13 mai Entrevue de Claude Gauvreau avec Renée Larochelle, à la télévision de Radio-Canada, dans le cadre de l'émission *Femme d'aujourd'hui*.
- 31 mai Huitième hospitalisation de Claude Gauvreau à l'hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu.
- 15 septembre-31 octobre «Peintures récentes de Fernand Leduc», au Centre culturel canadien, à Paris. Leduc y expose seize tableaux de 1968.
- 23 juin-6 septembre Françoise Sullivan participe à «Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970» au Musée d'art contemporain de Montréal.
- 31 août Claude Gauvreau reçoit son congé de Saint-Jean-de-Dieu.
- 9 décembre-17 janvier «Fernand Leduc: rétrospective» (104 œuvres réalisées entre 1943 et 1970) au Musée d'art contemporain de Montréal.

1971

Préparation d'une édition des œuvres de Claude Gauvreau par les Éditions Parti pris.

- 10 février* Neuvième hospitalisation de Claude Gauvreau à l'hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu.
- 22 avril* Claude Gauvreau quitte Saint-Jean-de-Dieu.
- 22 mai* Dixième hospitalisation de Claude Gauvreau à l'hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu.
- 5 juillet* Claude Gauvreau reçoit son congé de Saint-Jean-de-Dieu.
- 7 juillet* Décès de Claude Gauvreau. Le procès-verbal du 15 juillet 1971, après une brève enquête menée par le coroner Jacques Fournier, indique que Claude Gauvreau, qui habite l'appartement numéro 11 du 4064 rue Saint-Denis à Montréal, est décédé d'une chute du toit de sa demeure.

Lettres à Paul-Émile Borduas

Page laissée blanche

1

[Fin septembre 1948¹]

Cher M. Borduas,

Voici le texte² tel que André Laurendeau m'avait promis de le publier (et avec la note de condamnation également promise³).

Je crois le texte assez ferme pour survivre intact à la critique qui l'accompagne (et qui est d'ailleurs facilement réfutable).

Les deux modifications mineures dans le vocabulaire épithétique⁴ sont de ma propre initiative libre (pour l'amélioration du style).

Mais je n'avais pas été prévenu que les noms de Félix⁵ et Fréchet⁶ seraient remplacés par des points de suspension (Laurendeau toutefois prend publiquement la responsabilité de cette suppression, comme vous le constaterez⁷). Ça été une légère surprise pour moi, aussi, de m'apercevoir que le texte passait sous forme de lettre⁸. Enfin, qu'importe...!

Si Gauvreau ne grouille pas après ça, c'est un galeux de couillon⁹.

Tout n'est pas perdu non plus du côté de Lasnier¹⁰. Il appert que le *Quartier latin* va s'emparer de l'affaire¹¹, favorablement à Lasnier. Je vous expliquerai.

Je n'ai pas eu le temps encore d'aller chercher les découpures de journaux chez Mousse¹². Je vous enverrai cela probablement demain.

D'autres nouvelles précises se dessinent à l'horizon. Quand elles auront pris corps suffisamment concrètement, je vous avertirai.

À bientôt

Claude

2

9 novembre 1948¹

Mon cher monsieur Borduas,

Ce billet est pour vous rappeler que Mousseau vous invite expressément, avec Madame Borduas, à vous rendre à la Librairie Tranquille, vendredi le 12 novembre, de 5 heures à 7, pour assister au pré-vernissage clandestin².

Maman me fait vous dire que vous nous feriez un grand honneur, et surtout un grand plaisir, en acceptant de prendre votre repas du soir chez nous ce soir-là.

Il y aura environ trente-cinq personnes présentes à la petite réception chez Tranquille³. L'imprévisible nous permet d'anticiper des incidents qui pourraient avoir des suites⁴.

Perron et Riopelle sont revenus de New York⁵. J'ai reçu, par Pierre⁶, certains échos de ce voyage. Il paraîtrait que Kiesler⁷ se serait montré énormément intéressé en apprenant les détails des activités montréalaises, et qu'il se serait infiniment démené dans le but d'organiser une exposition Riopelle à New York⁸.

De l'avis de Kiesler, Duchamp⁹, qui passe ses journées à jouer aux échecs par correspondance et qu'emmerdent tous les propos sur la peinture et la littérature et qui d'ailleurs est physiquement inaccessible, Duchamp accorderait de son attention à *Refus Global* si on le lui faisait parvenir¹⁰. (À propos, l'adresse de Duchamp est : 210 West 14th St.; celle de Kiesler : 56, 7th Avenue. Pierre a émis l'opinion que, si vous alliez à New York, vous auriez certes intérêt à aller voir Kiesler.

Il semble que les galeries d'art sont écœurantes là-bas (aussi pires que chez Stern¹¹); pourtant, j'ai obtenu l'adresse de quelques endroits où l'on dit que l'atmosphère est respirable et les mentalités plus ouvertes: Rudi Revil¹², 218 East 66th St. — Sidney Janis Gallery¹³, 15 East 57th St. — Il y a aussi une bonne

galerie nommée «Artist Gallery¹⁴», où l'on permet aux peintres d'exposer sans retirer de pourcentage sur les ventes, mais je ne possède pas l'adresse.

Le Musée d'Art Moderne est réservé aux artistes nationalistes américains. Kiesler a découragé Riopelle d'entreprendre des tentatives de ce côté.

Une nouvelle grave: ayant perdu sa femme et à la suite de cochonneries causées par Julien Levy¹⁵ au sujet d'une exposition, Arshile Gorky s'est suicidé¹⁶.

À Montréal, Henri Tranquille¹⁷ a de plus en plus la trouille. Dans une conversation, il a dit que, si le manifeste était réédité, il faudrait le distribuer chez un plus grand nombre de libraires. Tranquille est pris entre la crainte de perdre sa grosse clientèle cléricale et cette autre crainte de passer pour un suceux auprès des «esprits forts». Il tient à sa petite réputation de libre-penseur.

À vendredi,

Claude

3

[18 novembre 1948¹]

Mon cher monsieur Borduas,

Je vous écris surtout pour vous signaler l'amusante découpure de journaux que voilà².

Cependant j'en profiterai pour vous mettre au courant, à vol d'oiseau, des plus saillants événements récents.

D'après Pierre (et je crois que le tuyau est indiscutable), un groupe de chrétiens (ayant en tête Dansereau³) préparerait une lettre pour *Le Devoir* en marge de la discussion avec Gérard Pelletier; ils compteraient exploiter la rumeur du désaccord avec

la faction Riopelle⁴. Ils auraient à ce sujet approché Guy Viau⁵ pour obtenir des renseignements et pour solliciter sa collaboration à cette lettre. Mais Guy se serait abstenu dans les deux cas⁶.

Avant de savoir cette nouvelle, j'ai moi-même écrit une lettre⁷ à Pelletier⁸ où je relève les principaux points de son premier article⁹. La lettre est longue, mais je me dis en fin de compte consentant à engager un dialogue — sous cette réserve : «Pourrez-vous me certifier la liberté de parole?»

La coalition Pierre-Riopelle a aussi rédigé une lettre à Pelletier¹⁰, qui est (je pense) une lettre finale de rupture. Ils considèrent que Pelletier n'est pas «dégagé des peurs essentielles que dénonce *Refus Global* ¹¹».

Lundi, j'ai aussi écrit au *Canada*, à Jasmin¹², pour lui transmettre le découragement qui m'a submergé devant l'attitude de René (sic) Normand¹³. Je m'étonne qu'on s'entête à conserver des collaborateurs aussi nuls. Je lui suggère une liste de remplaçants qui amélioreraient la situation : des rédacteurs du *Quartier latin*¹⁴, ainsi que Madeleine Gariépy¹⁵. Je le préviens que nous préférons ne plus voir aucun représentant du *Canada* plutôt que «Miss Paratonnerre 1900¹⁶».

Yves Thériault¹⁷, dans une conférence qu'il donnait hier sur «les frontières de l'art radiophonique», en aurait profité pour insérer quelques flèches à notre endroit, principalement à mon endroit. Il m'aurait nommé deux fois : «Gauvreau ne me fera jamais avalé [sic] que... etc. — Ça le chicote.»

Le jeune poète qui a soulevé des océans d'admiration de la critique cléricale, Claude-Bernard Trudeau¹⁸, m'a téléphoné ce matin pour me demander (timidement) un rendez-vous «pour obtenir des renseignements». Il n'est pas impossible qu'il soit lié aux chrétiens de la lettre à Pelletier, mais cela ne m'a pas semblé évident au téléphone.

À tout événement, je suis persuadé a priori qu'il n'a pas l'intérêt de Lapointe¹⁹.

Je le recevrai de mon mieux, avec toute mon attention, cet après-midi à 4 heures.

Et c'est ce soir l'assemblée de la C.A.S.²⁰.

J'ai bien hâte de lire la version définitive de votre «pamphlet²¹».

À bientôt,

Claude

4

Montréal, 29 novembre 1949¹

Cher monsieur Borduas,

J'ai été très peiné de ne pas vous avoir vu samedi². Comme je n'avais pas eu de nouvelles l'après-midi, je pensais que vous aviez changé d'idée.

Néanmoins, nous réparerons bientôt cette erreur d'aiguillage. Je compte aller à Saint-Hilaire la semaine prochaine.

Je vous envoie la mise au point parue dans *Le Petit Journal*³ — et que vous avez probablement vue déjà.

Cette mise au point est accompagnée des propos disculpants d'usage. Ces propos sont veules, malhonnêtes, et, d'après ce que j'ai entendu dire, inefficaces⁴.

L'important, en fin de compte, c'est qu'une certaine catégorie de goujats saura maintenant qu'il n'est pas permis d'abuser de notre bonne foi⁵ — passée certaine limite — et que nous ne sommes pas des masochistes.

Les lecteurs soupçonnent que nous ne sommes pas des imbéciles ni des farceurs.

L'important pour moi, aussi, c'est que plusieurs sauront désormais que je me dissocie de cette cocasserie⁶, ainsi que de toutes les autres dégueulasseries antécédentes.

Quand un préjugé excessivement défavorable est ébranlé, il n'en peut pas sortir de tort.

Une facette intéressante de cet événement, c'est que certaines personnes étonnantes y ont pris part. L'un des principaux instigateurs de cette baveuserie est un nommé Michel Roy⁷, étudiant, journaliste araignée omniprésente, co-rédacteur de *Combat* avec P. Gélinas⁸, agent clandestin, et apparemment: mouchard professionnel.

C'est lui qui, après avoir mouchardé quelques mois dans l'atelier de Mousseau⁹, avait écrit une série d'articles destinés à «détruire le mouvement automatiste à Montréal¹⁰». Heureusement pour lui, le journal avait eu la chienne de publier sa prose diffamatoire... et sans doute anonyme.

Sommes-nous donc si importants et si menaçants qu'on doive adopter à notre égard des méthodes aussi élaborées...?

Il me semble que le but de ces gueux est double: d'abord, éliminer la concurrence naturelle au parti stalinien; ensuite, maintenir le parti stalinien — sans concurrence révolutionnaire — dans un état d'inefficacité soutenue.

Quel autre intérêt pour des «marxistes» à s'allier avec ce qu'il y a de plus réactionnaire dans la presse bourgeoise¹¹?

Comme vous le voyez, nous patageons en pleine boue.

Je ne dirai pas: «Tant pis». Nous ne sommes plus à cette époque de pucelage rêveur où l'on a peur de se salir les mains.

J'ai bien l'intention d'aller massacrer mes adversaires là où ils se trouveront — boue ou pas boue.

Sait-on ce qui en sortira? Toutes les issues prévisibles sont négligeables — n'a-t-on pas beau jeu alors de solliciter toutes les imprévisibles?

Ma ligne de conduite est simple: faire tout pour que tout se produise — sans jamais espérer que rien puisse se produire. Comme ça, on n'est jamais déçu... et on peut avoir, parfois, des surprises heureuses.

L'attitude platonique, voilà le cancer putride... presque un crime.

Je ne sais pas pourquoi je vous énumère toutes ces choses... Vous les savez mieux que moi.

Pourtant, cela fait plaisir parfois de les répéter fort.

Mousseau m'a dit que vous êtes mécontent de l'article de Boulanger paru dans le supplément littéraire du *Canada*¹². Hier soir, précisément, j'ai pris connaissance de cet article, grâce à Rémi-Paul¹³.

Ces commentaires sont en effet bien puants. Pareille incompréhension molle est déprimante, surtout de la part de Boulanger¹⁴.

Vous avez promis une réponse, m'a-t-on dit. C'est certainement la seule chose à faire. Il n'y a rien à gagner à l'abstentionnisme. Si votre article n'est déjà composé, je vous incite fortement à réaliser votre projet, et à rendre votre point de vue public. Une lettre ouverte, voilà ce qu'il faut.

Je sais qu'actuellement vous êtes tourmenté par des handicaps physiques¹⁵ — mais courage! J'ai l'intuition nette qu'une sorte d'aurore se prépare.

Si nous ne faisons pas un effort pour faire savoir un peu notre façon de penser et croire, soyez sûr que personne ne s'en chargera à notre place...

Nous sommes tabous, strictement tabous. Nous sommes les relations les plus compromettantes que notre chère société jésuistique puisse produire.

Évidemment, de la Renaissance aux mystères objectifs, le saut était un peu vaste.

Nous sommes Descartes-Voltaire-Sade-Delacroix-Beethoven-Cézanne-Debussy-Lautréamont-Jarry-Artaud-Tzara-Picasso-Klee-Mondrian-Stravinsky-Breton, tout ça à la fois.

Le second semestre de la saison sera extraordinairement fécond et actif. J'en prends l'engagement personnel.

J'ai bon espoir de toucher bientôt certains fonds qui seront utilisés à bonne fin.

Entr'autres, la publication du journal est une certitude, malgré des complications croissantes.

Quelques-uns redoutent « l'effritement de l'enthousiasme¹⁶ ». Non, décidément, cette crainte est bien candide — pour moi, la publication de ce journal n'est pas une fantaisie passagère.

Tenez bon, vous dis-je. Vous verrez que j'ai raison.

Avez-vous des nouvelles de votre expo de Québec¹⁷?

Avez-vous aimé le « Surmâle¹⁸ » de Jarry?

Incidentement, l'excellent Le Febure¹⁹ a fait de bons dessins.

Si vous en avez le loisir et le goût, écrivez-moi un petit mot de salutation.

Au revoir, monsieur Borduas,

Claude G.

5

[18 décembre 1949¹]

Mon cher monsieur Borduas,

Tout s'enchaîne.

À une chaîne dont vous connaissiez déjà quelques ovales voici un nouvel anneau.

Ça peut durer comme ça jusqu'à la Pentecôte.

Vous constaterez vite que le boursier Mercure² n'a pas perdu de temps à se ranger aux spécifications de M. Duplessis.

Il est intégral dans le dégonflage, celui-là. On ne peut pas lui reprocher de mettre de l'eau dans son vin... Il n'est pas fractionnable!

Tant pis pour lui, le pôvre!

Mon travail³ lui fournissait l'opportunité unique d'une délivrance — il n'en a pas voulu. Tant pis.

Il va sans dire que pareille attitude étrange⁴ me contraint à lui sonner les cloches quelque peu (pas masochiste, le même Cloclo!).

J'ai déjà l'assurance que ma rectification sera imprimée intégralement⁵.

La suite au prochain numéro.

Salutations à toute votre famille
et tchinn-tchinn!

Claude

Pour vous montrer que la presse n'a pas qu'un côté sombre, je vous fais parvenir un court article que j'ai pigé dans la page éditoriale du *Life* — et qui vous intéressera sûrement⁶.

6

Montréal, 19 décembre 1949¹

Cher monsieur Borduas,

Voici le lendemain d'hier.

J'aurai la satisfaction personnelle, au moins, que les faits auront été dits et connus.

Dans l'ensemble, je crois savoir que les réactions à cet article ne sont pas décourageantes.

Pourtant, nous ne sortons pas du sordide. Loin de là. Au moins un commentaire, qui m'est parvenu, était à faire dresser les cheveux sur la tête. Il provenait de Laporte², co-employé de Tranquille avec Mousseau.

Il appert que nous aurons éventuellement à rédiger une dissertation sur le mot « intransigeance³ ». Ma documentation est prête, ainsi que mes définitions.

J'ai l'impression que de semblables polémiques frustes et algarades brutales — qui ne correspondent pas à vos espoirs de sérénité sociale — doivent vous laisser bien perplexe, sinon le sourcil froncé.

Chacun ses méthodes, chacun ses impulsions, et chacun ses instincts. Les miens sont peut-être d'une essence à la fois inférieure et plus colorée. J'ai l'impression toutefois que mon atavisme sanguinaire servira à quelque chose.

On ne m'enlèvera pas du crâne que, si je n'agissais pas comme j'agis, quelque chose de précieux serait ou infirmé ou retardé ou avorté.

C'est une conviction fanatique et aveugle.

Il faut aussi que j'utilise — sans les rechercher — les pintes d'humour noir indispensables à ma consommation annuelle.

Et puis, la prolongation d'une inexactitude réparable m'est physiquement intolérable.

Il est probable que je préférerais que le monde fût idéal. Mais tant qu'il y aura des baveux et des sauterelles visqueuses (nocifs pour autrui), il est impossible que je ne sois pas leur ennemi ouvert.

Certes, la vie est dure. Depuis quelques jours, je redoute d'être au rebord d'une déception monstre. Nous verrons. En tout cas, il ne saurait être question de dételer.

Pour employer une expression inédite : « Chaque jour suffit à sa peine ».

Quant à vous, j'espère que votre santé somatique s'améliore, et que vous retrouvez la voie de l'allégresse et de l'agressivité.

Vous m'aviez laissé entendre récemment que l'irruption créatrice était imminente. J'espère que cette tornade est présentement en acte.

J'irai visiter Saint-Hilaire prochainement.

D'ici là, bonne chance, bon courage et bonne inspiration.

Claude

P. S. D'ici peu, un party en l'honneur de ce bonhomme bizarre et attachant, mon avocat Lavery⁴. Probablement le 29 décembre. Pensez-y. Nous en reparlerons.

P. S. 2 - Dans la lettre, une seule erreur de typographie: vers la fin de l'article, il faut lire «académisme moderne» au lieu de «académie moderne».

Je dois vous signaler un événement⁵ qui peut avoir de graves conséquences sur l'avenir de la critique d'art au Canada⁶.

7

1^{er} mars [1950¹]

Cher monsieur Borduas,

C'est la plume un peu chambranlante que je vous écris.

Dans des circonstances que je n'ai pas encore actuellement la force physique de vous narrer, j'ai failli claquer avant-hier². Aujourd'hui, cela va bien.

Je tenais à vous mettre au courant de ceci: Serge Phénix³ viendra chez moi vendredi soir de cette semaine, et il apportera sur les lieux ses encres et aquarelles inconnues (ou plutôt connues jusqu'ici de moi seul).

Il y aura peu de personnes présentes. L'exhibit des travaux de Phénix sera l'événement le plus important de cette soirée (que nous prévoyons plutôt calme).

Comme vous vous en doutez, nous serions tous très heureux que vous puissiez vous joindre à nous.

Votre présence est toujours réconfortante, et aussi vos appréciations plastiques demeurent insurpassées.

Je tiens à vous exprimer combien vos récentes huiles m'ont profondément impressionné. L'avant-dernière (à date) m'a particulièrement ému.

Je souhaite que vous poursuiviez⁴ et allez poursuivre productivement votre élan créateur.

Un peu fatigué mais quand même assez serein :

Claude

P. S. L'affaire Roussil⁵ s'annonce plutôt désagréable. J'ai fortement l'impression qu'une bande de requins cherche à exploiter⁶ ce brave garçon.

8

[Mars 1950¹]

Cher monsieur Borduas,

Décidément un souffle de barricades a déferlé sur notre ville.

Nous comprenons maintenant pourquoi dans les révolutions, tant d'actes inexplicables et intrépides et insolites sont accomplis par tant d'hommes divers.

Nous ne le comprenons que par analogie, lointainement. Nous le comprenons tout de même. C'est un acquis.

Il n'y a rien comme la confrontation de deux masses apparemment disproportionnées pour donner aux nerfs et aux muscles le maximum de leur tension, pour donner à l'intelligence et à la conscience le maximum de l'unité.

Pas depuis la rue Amherst² ai-je vu une unité collective aussi immédiate, aussi passionnée, aussi entière !

Nous goûtons présentement la liqueur forte de l'action, tactile pour ainsi dire, la³ moins cérébrale possible. Primaire est cette action, primaire et massive est la cible de cette action. Elle est un tonique draconien et médiatement une source d'énergie et de réalisme sensible.

La manifestation publique de l'autre soir est inoubliable, et elle a engendré un déchaînement irréprensible dans les esprits et dans les sens.

Il n'y a pas eu besoin de fouetter personne pour marcher. Tous poussaient vers l'avant avec une effronterie impassible et sereine et une force égales.

Tous poussent encore.

Personne cette fois ne m'accusera d'entraîner les autres plus loin qu'ils ne désirent. Nous n'avons eu cette fois qu'à laisser s'épanouir la foi et la colère générales pour être entraînés d'un bloc, volontiers, vers des zones sociales insoupçonnées.

Mes premières propositions furent jugées trop timides. Ce sont les autres, tous ensemble, et puis moi avec, qui fournirent au geste son impulsion d'irrévérence homicide et qui stimulèrent le bronco.

Le vieux marteau inusé du vieux Dada⁴ s'est réincarné imprévisiblement, avec une touche d'acide sans précédent. Rarement a-t-on vu un geste public plus empirique, plus instinctif...

Les journalistes auront beau rivaliser pour le championnat de l'euphémisme et tâcher de minimiser le caractère de gravité de l'événement en lui supposant une commode gaminerie — ils ne réussiront pas à convaincre la foule considérable qui y assista.

Nous étions bien d'accord que les panneaux devraient parler par eux-mêmes. Chaque manifestant s'était engagé à garder le silence et l'impassibilité — à ne quêter l'indulgence ni par des extériorisations d'acrimonie bouffonne ni par des clins d'œil ou autres mimiques supposant la complicité avec le public et même la galerie.

Les madames en robes longues et les beaux messieurs en tuxedos étaient en nombre énorme. Jamais ai-je vu tant de personnes en ce lieu.

Pour passer, il fallait presque se frayer un chemin à la hache.

Le défilé a été impressionnant. Ceux qui l'ont vu en témoignent.

Un moment, il y eut parmi les spectateurs (pas tous) une salve d'applaudissements nourris.

Le jury II n'existant pas⁵, il était bien entendu que nous l'ignorions complètement.

Nous nous sommes bornés à défiler dans les salons des soi-disant modernes.

Après avoir fait le tour de ces salons cinq ou six fois, nous avons avec des gestes délibérés enlevé nos accoutrements et nous les avons cédés aux mains anxieuses des spectateurs (pas tous).

Les gardiens du musée ne sont pas intervenus alors que nous étions présents.

Ils ont eu raison de se restreindre, car nous étions véritablement dans un état d'esprit de carnage.

Quand vous lirez la liste des propos paradés, vous comprendrez combien les éléments suprêmement bourgeois qui peuplaient en large proportion cette assistance immense ont dû se sentir frustrés et injuriés.

Plusieurs commentaires entendus sont éloquents à ce propos.

Il y avait, par contre, chez les jeunes, beaucoup de sympathisants.

Tous les participants ont été enchantés de cette manifestation, qui leur demeure un souvenir impérissable.

Hier soir, dans une assemblée collective de quinze, il a été décidé spontanément que l'Exposition des Rebelles⁶ devra avoir le même caractère d'intransigeance et de franchise.

Il ne saurait être question de se faire pardonner un acte de justice par une entreprise de séduction de la bourgeoisie.

Cette exposition ne sera pas parfaitement homogène, mais les œuvres intéressantes y prédomineront dans une forte majorité.

Vous auriez été surpris de voir avec quelle facilité et quel entrain il a été possible de se mettre d'accord sur des points

apparemment effarants. Tous s'entendaient et insistaient pour que l'exposition soit un acte de rupture totale avec le jury du Salon — et nul ne recule devant l'agression irrévérencieuse, devant la prise de position compromettante.

Les Anglo-Saxons⁷ se sont montrés courageux.

Nous savons que la presse, avec les armes de sa classe sociale — inexactitudes, attermolements, euphémismes —, ne pourra qu'organiser un petit sabotage discret de l'entreprise, comme ce fut le cas en face de la manifestation au musée.

Tous étaient d'accord que nous devons prendre allègrement notre parti de cette défection des informateurs publics, et que nous ne devons nous permettre aucun acte d'apaisement à leur endroit.

Nous savons que les journaux parleront beaucoup de l'exposition, comme ils ont parlé beaucoup de la procession et qu'ils s'arrangeront pour ne pouvoir déplaire à aucune chaste oreille.

Dix-sept personnes prirent part au défilé. Quatre autres avaient des panneaux à endosser, mais arrivèrent deux minutes en retard.

Ceux qui défilèrent sont: Mousseau, Frantz Laforest et Rachel Laforest⁸, Robert Roussil et sa femme⁹, Paul et Nicole Legault¹⁰, Suzanne et Marcel Barbeau, Le Febure, Jean Marot¹¹, André Goulet¹², Andrée Lagacé, Michelle Arbour, Ferron-Hamelin, Gilbert Guilbault¹³, moi.

Mousseau ouvrait la parade et je le suivais de près. Voici les textes qui furent exhibés — plusieurs étaient répétés en double et même en triple.

3 mort-vœux: jury du carême
En grève contre le jury de marde
À bas de Tonnancour le bonze!
À bas Cosgrove la putain!
Cosgrove mort pion

Pauvre Goodridge Rubber tété
Déviergeons les jeunes vieillards!
De Tonnacour le cul (*bis*)
Place à l'art vivant!
Cosgrove nous fait chier
Nous voulons un jury contemporain!
De Merdancour tu pues
Poor Goodridge tired
Cosgrove
Crosse grasse
Crotte grosse
Étron
Nous refusons le jury
À bas les pantins des Bôzars!
Assez de Tonnancour le picassot!
Nous voulons un jury indépendant!
De Tonnancour le jésuite des Beaux-Arts
De Tonnancour con tout court
Nous ne voulons plus d'arrivistes bilieux!
Nous voulons un jury objectif!
Cosgrove le lécheux de bourgeois
Assez de masturbateurs du luxe!
Un jury de pétomanes
Bientôt l'expo des refusés

Barbeau est très enthousiaste. Pour lui c'est une véritable résurrection.

Même Laforest se laisse couler dans le mouvement — et il semble y prendre grand plaisir.

Cosgrove a été très furieux, tandis que de Tonnancour est, encore blême.

Roberts, lui, qui d'ailleurs ne fut guère molesté, trouva amusante la démonstration et on m'a dit qu'il avait emporté chez lui le panneau: «Poor Goodridge Tired».

Davis a été très habile devant la presse, mais il doit être terriblement inquiet.

Maintenant, l'Exposition des Rebelles sera celle de tous ceux qui se désolidarisent complètement et irrémisiblement des actions du jury et de tous les jurys de cet acabit. Je pense que vous avez votre place toute tracée dans cette exposition. Ne pensez-vous pas?

Cher monsieur Borduas, j'aimerais bavarder plus longuement — mais je suis effroyablement occupé.

À bientôt, très bientôt

Claude

P.S. Ci-joint quelques découpures¹⁴. Ce ne sont pas les seules — mais probablement les plus intéressantes à date.

9

29 mars 1950¹

Cher monsieur Borduas,

C'est avec un plaisir que vous comprendrez facilement que j'ai reçu la copie de la lettre adressée à Boulanger².

J'avais en effet l'intention de vous demander pareille copie, en vous faisant parvenir les documents que vous trouverez dans cette enveloppe.

Votre mise au point est impeccable. Certes, je ne doute pas que Boulanger résistera à l'évidence jusqu'à l'ultime extrémité, comme il a toujours fait et comme il est normal (selon Freud) qu'il fasse³.

Décidément, le seul reproche qu'il pourrait encore se permettre envers nous serait d'avoir tardé à faire la

rectification — mais il devra avouer qu'on a plutôt l'habitude de nous reprocher d'en trop dire que de n'en pas dire assez...

L'expo des Rebelles s'est déroulée⁴ on ne peut mieux. Pour moi, le résultat le plus réconfortant de cette manifestation c'est encore que Barbeau⁵ y a senti le besoin d'une activité collective intensive. Depuis, il éprouve la nécessité de nous revoir souvent.

On a pu également rentrer en contact avec plusieurs individus (Robert Leprohon⁶, par exemple) qui poursuivent, isolément, leur évolution continue.

Et on a pu faire la connaissance d'éléments neufs, jeunes et intelligents, qui ont apparemment de grandes puissances de développement (notamment, un élève des arts graphiques: Ivar Labrie⁷).

Et aussi, on a pu constater où les laquais de la bourgeoisie jugent que provient réellement la menace à la fixation de ce qui est.

Le chef du groupement communiste indépendant, Henri Gagnon, nous a approchés avec une proposition⁸. Quoiqu'il semble personnellement plus sincère et plus humain que d'autres sbires de l'URSS, il est entendu que de pareils rapprochements devront être traités avec la plus lucide circonspection. Je vous en reparlerai.

Le «tronc de soutien des Rebelles» a récolté \$15.28⁹.

Vous n'avez pas à craindre la provocation¹⁰. Personne n'attaquera pour attaquer. Tout au plus, lorsque nécessaire, prendrons-nous l'initiative de certains chocs propices à la destruction de malentendus gênants.

L'appui personnel que vous avez apporté abondamment à tous et chacun a été pour nous un grand réconfort et un grand stimulant.

À l'âge où Rouault devenait millionnaire¹¹, vous en êtes encore à ferrailer gaillardement aux coins des ruelles mal éclairées.

Les documents que je vous fais parvenir présentement, sont : la proclamation¹² qui était affichée sur le mur de l'expo ; le bulletin d'information¹³ rédigé à l'intention des quotidiens de langue française ; et aussi, un communiqué¹⁴.

Il y eut aussi un communiqué¹⁵ pour annoncer le forum — lequel communiqué arriva probablement en retard — mais ce document est d'une insignifiance négligeable.

Une jeune fille israélite, qui s'est présentée comme un «écrivain indépendant», est venue chez moi pour chercher une copie de la proclamation. Sa démarche avait toutes les caractéristiques bien visibles de la mouchardise professionnelle. Il va sans dire que je lui ai remis sans difficulté la copie réclamée, partant de ce principe que nous n'avons rien à cacher.

J'irai à St-Hilaire sous peu.

Au revoir, cher monsieur Borduas,
et merci pour toutes vos bontés.

Claude

10

[Avril 1950¹]

Cher Monsieur Borduas,

Voici le texte promis². Je ne pourrai venir à St-Hilaire avant mercredi.

Claude

P.S. Je viens d'apprendre que Dussault vient de prononcer à l'École Normale une courte conférence sur l'art moderne qui a un certain retentissement³.

11

Cambridge, 27 juillet 1950¹

Cher monsieur Borduas,

Boston n'est plus pour moi un mot abstrait.

Je constate combien il serait terriblement facile de faire le tour du monde sans rien voir.

Il est beaucoup moins courageux et beaucoup plus tentateur, dans une ville étrangère, de rester sur place que de l'explorer.

Or, comme il n'y a aucun profit à rester sur place, il faut grouiller.

Une minorité de moi-même n'aspire qu'à tenter peu; mais comme c'est une nécessité morale et psychologique pour moi de tout voir, je couvre beaucoup de terrain.

Je connais mieux Boston que Denis², maintenant.

Denis travaille beaucoup. Il est au M.I.T. toute la journée. (Incidentement, il tousse d'une façon un peu inquiétante.)

Je m'arrange très bien avec Denis. Je deviens cuisinier.

Nous faisons nos repas à la maison. Quand Denis n'y est pas (et il y est rarement le midi), je bouffe seul.

Le M.I.T. a une discothèque, neuve et attrayante — et une discothécaire jeune, charmante, affable, et très jolie.

Il m'arrive souvent, en passant, d'arrêter entendre cinq ou six disques.

J'écoute du Berg, du Stravinsky, du Bartok³. Du musée au burlesque, du théâtre au bar avec télévision, mes préjugés surrationnels ne m'interdisent rien.

Incidentement, j'ai vu vos deux tableaux des Noisieux.

*Cimetière glorieux*⁴ demeure franc, éclatant, impeccable.

L'autre⁵, à côté, fait un peu ancestral, laborieux.

Je suis très heureux de vous dire, après avoir contemplé depuis quelques jours beaucoup de peinture très forte, que votre œuvre tient rigoureusement le coup — qu'elle est au tout premier rang, et qu'elle n'en cède à aucune.

Oui, j'ai vu beaucoup de peinture — et beaucoup d'autres choses.

Je vous en parlerai en détail, à mon retour.

Il n'y a pas ici⁶ de tableaux vraiment contemporains. Mais, chez les modernes plus âgés, j'ai été profondément étonné et impressionné par Renoir⁷, Degas⁸ et Manet⁹.

De Cézanne¹⁰, je savais quoi espérer. Et je n'ai pas été déçu.

Quatre chefs-d'œuvre représentent Cézanne¹¹. Principalement, sa *Madame Cézanne* est belle à se rouler par terre de convulsion¹².

Quel manieur de pâte!

Ceci dit, 17 Renoir¹³ me laissent encore confondu d'admiration.

Quelle lumière! Quelle lumière!

Maintenant, j'ai décidément pénétré dans Renoir. L'hiver dernier, il s'était révélé à moi — cet été, il me conquiert sans effort.

Je suis absolument convaincu qu'il n'y a pas de plus grand peintre que Renoir (même s'il y en a d'aussi grands, tel Cézanne).

Degas, Manet, je connaissais moins, j'appréciais moins.

Ce fut une double fulgurante révélation.

Ce sont d'immenses maîtres.

De nombreux travaux d'eux donnent enfin la mesure de leur talent.

À côté, Gauguin¹⁴ paraît faible.

Trois Van Gogh¹⁵ bien connus sont malheureusement mal encadrés.

Lautrec¹⁶, Bonnard¹⁷, Matisse¹⁸, Redon¹⁹ ont des travaux fort solides.

Bien sûr, je ne pourrai pas vous parler de tout... Je réserve cela pour l'oral.

Je ne pourrai pas vous parler (comme je le voudrais et comme il le faudrait) de Goya²⁰, de Monticelli²¹, de Rembrandt²², de Turner²³, de Rubens²⁴, de Delacroix²⁵, de Géricault²⁶, de Daumier²⁷, de Courbet²⁸, de Watteau²⁹ qui m'ont émerveillé³⁰.

Et de tout, tout, tout.

Combien de formidables objets d'autrefois!

Dans ma mémoire s'incrustent, par dessus tout, les uniques fresques provenant d'Audignicourt³¹ (XII^e).

À en mourir d'admiration...

Ces jours-ci, je me concentrerai surtout sur les Égyptiens, qui m'impressionnent déjà beaucoup³².

Il y a aussi de multiples objets chinois, et des tapisseries japonaises, et des merveilles de toutes les sources orientales...

L'espace manque malheureusement.

La part de la merde revient à Sargent³³ et à Pubis de Chamelle³⁴.

Il y a aussi le Fogg Museum³⁵ de Cambridge, rempli de prodigieux objets, surtout des travaux de primitifs anciens.

J'y ai surtout contemplé un « saint François³⁶ » sorti des ateliers de Giotto, et des débris de Moutiers-Saint-Jean³⁷ (XII^e).

Mais je vous en parlerai, soyez sans crainte.

Salutations à tous les copains.

Claude

Mon adresse :

Claude Gauvreau
c/o Denis Noisieux
65 Dana St., apt. 4
Cambridge
Mass., USA

12

Montréal, 21 novembre 1952¹

Cher monsieur Borduas,

Je suis maintenant à Montréal. Pour l'hiver.

Durant plusieurs mois je me suis replié sur moi-même, afin d'écrire mon livre²; à présent, bien qu'il me reste plusieurs corrections à maîtriser, j'éprouve quelque peu le besoin de me déplier...

Ayant huit gallons de cidre, j'ai décidé, naturellement, de faire un party.

Reprendre contact avec des figures sympathiques... Tel sera, pour moi, le but de la réunion (gaie).

Avec grand plaisir, je vous invite à vous rendre à Montréal, chez moi, mercredi le 26 novembre. D'après ce que j'ai cru comprendre, les réjouissances commenceront aux environs de huit heures: naturellement, il est permis de venir plus tôt.

Bien entendu, vous ne serez pas dans la même situation que la plupart de mes invités: vous serez plutôt dans la même situation que moi. Nous sommes deux isolés qui se sont vus durant l'été; et nous verrons des gens que, tous les deux, nous n'avons pas vu souvent durant ce même été...

La soirée vous permettra, si vous le désirez, de côtoyer plusieurs personnes que vous aimez bien. D'ailleurs, j'ai mieux à vous proposer: des personnes seront là, que vous ne connaissez pas du tout; l'espoir étant toujours intact en face de l'inconnu, ainsi la perspective devrait augmenter son allèchement.

À mon goût, quelques-uns des plus sympathiques, et des plus entiers, sont parmi ces inconnus. Et pour ne rien vous cacher: parmi ces inconnus se trouvent plusieurs femmes.

J'ai invité Eckers³. Et j'espère voir Mousseau, Marcelle, Françoise, Lebeuf⁴, Sam⁵, etc.

J'espère instamment qu'il vous sera possible de vous rendre à Montréal.

Amicalement.

Claude

13

[Avril 1953¹(?)]

La lecture de mon roman *Beauté baroque*² aura lieu le soir du mercredi 22 avril 1953, au 75 rue Sherbrooke Ouest, app. 5, Montréal. Vu que la lecture de ce roman durera plus de six heures, la séance ne pourra commencer plus tard que 8:30.

Un jury de quinze membres a été constitué; il comprend (outre vous-même): Mathieu Babinski³, Robert Blair⁴, Marcel Dubé⁵, Jean Gascon⁶, Roland Giguère⁷, Dyn Guilbault⁸, Gilbert Guilbault⁹, Jean Goguen¹⁰, Pierre Lebeuf¹¹, Marie-Ève Liénard¹², Jean-Paul Mousseau¹³, George Ouvrard¹⁴, Robert Rivard¹⁵, Fernande Saint-Martin¹⁶. Une suppléante a été agréée par Maman et par moi-même.

J'espère sincèrement qu'il vous sera possible d'assister à la séance.

Étant donné le sort qui sera peut-être réservé à *Beauté baroque*¹⁷, je vous demanderais de garder le secret absolu au sujet de cette affaire.

Claude Gauvreau

14

Montréal, 12 mai 1953¹

Cher monsieur Borduas,

Je suis encore partiellement amnésique²; cependant, beaucoup plus stable.

J'ai cru sincèrement que, le matin du 16 mai, j'aurais retrouvé ma mémoire. Évidemment, je ne l'ai pas retrouvée. Toutefois, pareille constatation m'a fait redevenir un être raisonnable et responsable.

Je craignais auparavant, que, victime involontaire d'une expérience scientifique, on attendait de moi les réflexes les plus crûment spontanés. Mon point de vue était trop simpliste: le matin du 16 mai m'a prouvé que je me voulais trop dépendant. Aussi, en dépit d'un trou dans ma tête, depuis cette date-là, je me sens apaisé et serein, je me montre actif et indépendant. J'ai présentement assez de souvenirs pour me considérer responsable.

Hier soir, avec une allègre précaution, j'ai coupé ma barbe. Ce matin, je me suis fait couper les cheveux. Mon style personnel est conséquemment nouveau...

Actuellement, je vous écris pour vous transmettre quelques informations au sujet de l'excellente idée de Mousseau: La rétrospective de l'automatisme³ pour l'automne prochain.

Le projet semble en très bonne voie de parachèvement. Dimanche prochain, une réunion aura lieu (chez Leduc⁴) afin de choisir une organisation de trois membres exposants; le secrétariat m'a été offert.

Pour le moment, il semble que l'exposition sera divisée en cimaises groupant chacune les activités d'une année (de 1942 à 1952-53). Nous sommes tous d'accord pour reconnaître

que l'automatisme (en tant qu'école) commence avec vos gouaches de 1942.

Il est fortement question qu'un catalogue (aussi luxueux que possible) accompagne la présentation des tableaux automatistes; semblable publication permettrait aux littérateurs automatistes (s'il en existe à part moi) de collaborer à la rétrospective. Il faudra donc aviser Rémi-Paul⁵, Lapointe⁶, Giguère⁷, etc.

Une fois lancée, une telle entreprise peut ne pas avoir de limites. L'exposition fera-t-elle le tour du monde? Je l'espère.

Nous avons besoin, plus que de tout présentement, d'informations nombreuses et variées. Que chacun fasse appel à sa mémoire et à ses documents!

Nous attendons de vous que vous nous fournirez, le plus tôt possible, des sources d'information, des suggestions, des références, des travaux⁸, etc.

Étant donné la diversité probable des participants, nous sommes forcés d'envisager les choses sous un angle surtout chronologique: la tâche des organisateurs (à désigner) sera simplifiée dans la mesure où les informations parviendront à Montréal divisées par années.

Il est entendu, dès maintenant, que chaque exposant aura droit à un texte personnel dans le catalogue.

Autant que nos finances nous le permettront, nous souhaitons incorporer dans l'exposition les rapports bilatéraux avec l'Europe, et nous comptons solliciter la participation de personnes extérieures au mouvement proprement dit (Robert Élie⁹, par exemple).

Il a été proposé que la somme de \$25 soit requise humblement de chaque participant important...

On envisage, présentement, comme «automatistes définitifs», les personnes suivantes: Borduas, Gauvreau, Leduc, Mousseau, Ferron, Riopelle, Barbeau, Blair¹⁰, Babinski¹¹,

Le Febure¹², M. Morin¹³, Desroches-Noiseux¹⁴... Seront invités sûrement: les frères Tremblay¹⁵, Bellefleur, les 2 Filion¹⁶, Molinari¹⁷, Dumouchel¹⁸, McEwen¹⁹, Champeau²⁰, Boudreau²¹, Eveleigh²², Muhlstock²³, Eckers²⁴, Fauteux²⁵ — ainsi que toutes les personnes dont le nom sera suggéré. Nous aviserons certainement les «automatistes» de Vancouver-Winnipeg²⁶.

Qu'en pensez-vous?

Personnellement, j'ai écrit à Breton au sujet de mon texte *Beauté baroque*²⁷ (qui est inscrit au CLF). Je vais tâcher, d'ici l'automne, de faire imprimer les écrits suivants qui sont de moi: *Les Entrailles*²⁸ (mes œuvres de jeunesse), *Dix-Sept Lettres à un fantôme*²⁹ (correspondance Dussault-Gauvreau), *Le Vampire et la nymphomane*³⁰ (opéra sans musique), *Étal mixte*³¹ (une quarantaine de poèmes très automatistes écrits en 1950-51).

Souhaitez-moi bonne chance.

J'attends de vos nouvelles...

Admirativement amical,

Claude

75 SH. O. Ap. 5 - Mtl

15

Saint-Hilaire, 16 juin 1953¹

Cher monsieur Borduas,

Me voici à nouveau à St-Hilaire. Pays de récupération.

Je dors beaucoup depuis une couple de jours.

Ready for a fine summer of creation.

Récemment — avant-hier — un événement grandement réconfortant s'est produit. J'ai rencontré Philippe Émond² devant les œuvres de Lautrec³, au Musée de Montréal.

Émond est un fort. Émond n'abandonnera jamais la partie. Il m'a dit qu'il avait du temps devant lui — et chez lui, ce n'était pas un prétexte à la niaiserie. Émond a une femme et un enfant. Le printemps dernier, il a fait une quinzaine de fusains.

Il m'a demandé d'aller lui rendre visite, car, pour des raisons financières et familiales, il peut sortir rarement de la maison.

Il habite au 1288 Est, rue Sherbrooke, app. 9.

Quand nous serons tous deux en Europe (*for a while*) le courant surrationnel⁴ s'incarnera en lui — et les résultats positifs de votre enseignement ne seront pas perdus.

Émond est le Malenkov⁵ de mon Staline. Vous êtes Lénine, *of course*.

J'ai reçu une lettre magnifique de Jean Le Febure⁶. Il m'y explique qu'à Paris, où la concurrence intellectuelle est affolante, la supériorité critique que lui fournit votre façon de voir esthétiquement lui permet une confiance appréciable.

Dyn⁷ dactylographie actuellement la correspondance Dussault-Gauvreau⁸. Elle la lit en même temps, naturellement. Cela la met tout à l'envers. Pour le mieux, *of course*.

Le jeune Dussault a refusé catégoriquement son autorisation à la publication. Il me traite de psychanalyste amateur. Il doit parvenir à Montréal (ma ville natale) ces jours-ci...

Il faut avoir de l'indulgence envers les enfants. Mais rira bien qui rira le dernier.

Georges Rousseau⁹ m'a fait une critique extrêmement intelligente de mes poèmes dramatiques et de mon roman-énigme.

J'ai prédit à Dyn que, par la force des choses, vous ouvririez, à Cape Cod, une école officieuse. Je vois d'ici quelques audacieux curieux (imbus d'un tantinet de supériorité intellectuelle) s'amenant jusqu'à vous; puis, ces curieux, ébahis de vos

réactions, vous invitant à aller voir leurs œuvres ; puis, ces mêmes curieux vous recommandant à tous leurs amis...

Barbeau est instable et sympathique. Il a fait de très beaux tableaux dans la forêt québécoise¹⁰.

Barbeau n'a pas encore assimilé ses avatars conjugaux¹¹.

Il est changeant, changeant.

Vous êtes encore le seul homme en qui il ait vraiment confiance. Marcel n'acceptera jamais un de ses tableaux comme bon, tant que vous ne lui aurez pas dit qu'il est bon.

À Québec, l'influence surrationnelle grandit, grâce surtout à Barbeau. Un Québécois ami de Marcel (Pierre Pouliot) m'a invité à me rendre en cette ville, le plus tôt possible.

La rétrospective prend corps — lentement, mais sûrement. L'obstacle le plus délicat, à mon avis : la grande répugnance de Leduc à courir des risques sur le plan social¹². On a un peu tendance à escamoter *Refus global*, à mon sens.

Je suis en excellents termes avec Leduc. Cependant, je constate qu'il n'a pas le don de se faire des disciples. C'est un manque grave que les historiens lui reprocheront.

Mousseau *is all right*.

Personnellement, je ne suis pas non plus inactif.

J'ai offert un sketch d'une demi-heure à CBF : *Le domestique était un libertaire*¹³, roman policier philosophique. Je crois que Guy Beaulne¹⁴ va le passer.

J'ai envoyé au *Haut-Parleur* un article intitulé « Monique Miller vue par un poète¹⁵ » — cet article avait été précédemment posté à *L'Autorité* (avant que le directeur du journal et moi ayons¹⁶ fait connaissance). Gingras¹⁷, le directeur, avait voulu censurer l'article (très candidement). Depuis, nous avons fait la paix¹⁸.

Une lettre personnelle (à Gagnon¹⁹) accompagnait mon envoi au *Haut-Parleur*. Un mot de recommandation de votre part ne me ferait pas de mal, de ce côté.

J'ai écrit un reportage — intitulé «Les 21 jeunesses du TNM²⁰» — pour *L'Autorité*. Il y est question de Solange Robert²¹, Monique Miller²², Claude Jutra²³, Amulette²⁴, etc.

De Montréal à St-Hilaire, de St-Hilaire à Montréal, je voyage en compagnie de Carl Dubuc²⁵ (de CKVL). Il habite l'ancien chalet des Gagnon. Un humoriste inouï.

La critique picturale fait des progrès dans nos parages. Il y a eu, ces derniers temps, un bon article sur Leduc par de Repentigny²⁶, un bon article sur Babinski par Gladu²⁷, un bon article sur P. Gauvreau par Yves Carignan²⁸. Une nouvelle école se fonde.

J'attends septembre.

D'ici là, j'ai l'intention d'écrire une pièce de théâtre à longue haleine et un texte d'une heure pour la télévision.

Votre dernière lettre était épatante²⁹!

Claude

75 SH. O. Ap. 5 - MTL.

16

Saint-Hilaire, 30 juillet 1953¹

Mon cher Borduas,

J'ai appris, il y a une couple de jours, que le CLF avait éliminé mon ouvrage *Beauté baroque*. Trois membres du jury (sur neuf) ont décidé que je n'avais pas de chance de gagner².

Cette nouvelle ne m'affecte pas particulièrement. Je me sens libre et serein.

L'ouvrage a été écrit dans des circonstances tellement spéciales et a été soumis dans des circonstances tellement étranges, que je ne ressens pas d'inquiétude au sujet de son destin.

Accessoirement, les membres du jury sont certainement des lâches. On les punira le mieux possible.

Somme toute, ma vie s'améliore.

Le *Haut-Parleur* a publié mon article traitant de Monique Miller³.

Il est à peu près décidé que les «Nouveautés dramatiques» de CBF vont présenter mon roman policier philosophique *Le Domestique était un libertaire*⁴.

J'ai terminé récemment une tragédie moderne en cinq actes, *L'Asile de la pureté*⁵.

J'ai l'intention, d'ici octobre, d'écrire quelques sketches radiophoniques, une autre pièce de théâtre — et une «Lettre à André Breton» où seraient narrées et commentées mes expériences psychiques de la saison dernière⁶.

Monique Gagnon m'a dit que vous-même n'êtes pas particulièrement inactif⁷.

J'ai grandement hâte de voir vos nouveaux tableaux.

Dès que vous exposerez à New York, nous tâcherons de nous rendre en la métropole américaine.

Maintenant que je suis assez lucide pour constater la lâcheté, mon indépendance reprend sa pleine étendue et la fécondité de l'indépendance ne fait pas de doute.

Amicalement,

Claude

R. R. 2 Saint-Hilaire

17

Saint-Hilaire, 14 septembre 1953¹

Cher Borduas,

Je vous écris juste avant de relire, pour une fois définitive, les cinq actes de ma tragédie moderne, *L'Asile de la pureté*². La pièce est dactylographiée et j'espère que ses moments faibles ne sont pas trop nombreux. Hier et avant-hier, j'ai fait quelques légères corrections et j'ai dactylographié³ à nouveau onze pages.

La pièce couvre 81 pages dactylographiées. Certes, dans un ouvrage de cette étendue, il est impossible (ou à peu près) de conserver imperfectiblement la pureté d'un poème de deux lignes. *L'Asile de la pureté* n'est pas le meilleur de mes écrits, il s'y trouve des passages inférieurs à l'ensemble, mais les meilleurs moments sont décidément très bons.

Mon sketch *Le Domestique était un libertaire* a été présenté à Radio-Canada⁴. Ce sketch fut composé dans des conditions telles⁵ que l'accent s'y trouve forcément sur l'humour noir.

J'avais de bons interprètes — dommage, toutefois⁶, que Beaulne⁷ a dû remplacer Guy Hoffmann⁸ et André Treich⁹ qui étaient en vacances. Pour obtenir une interprétation parfaite, il aurait fallu dix heures de répétition. Cependant, le tout a été convenable.

Les éléments de ce sketch jouent incroyablement sur des minimums — ce qui ne facilite pas la compréhension des auditeurs. Les personnes que j'estime ont aimé l'ouvrage; les autres m'ont communiqué des remarques vagues et fort étrangères à l'essentiel. Vous connaissez sans doute le comportement¹⁰ qui est classiquement de mise en pareille circonstance.

En général, sur le plan auditoire, *Le Domestique était un libertaire*¹¹ est considéré comme une réussite.

J'ai fini par comprendre, d'ailleurs, que l'esprit de ce sketch s'apparente à celui de Duchamp et à celui de Mondrian.

Un deuxième sketch, intitulé *Érostrate et la mère de l'autre*¹², sera probablement présenté bientôt. Vu que l'accent s'y trouve sur l'anecdote et que le texte contient par ailleurs des moments lyriques, *Érostrate*¹³ sera plus facilement admis.

Hier, Françoise¹⁴ et Pat¹⁵ sont venus chez moi. Ils étaient accompagnés¹⁶ du chorégraphe allemand, Heino Heiden¹⁷, qui est le premier danseur du «British Columbia Ballet». Il est question de fonder une troupe de danseurs à Montréal.

À partir de demain, je commence la composition d'une synopsis pour une chorégraphie de Françoise — en vue de la télévision¹⁸.

Après cela, suivra un léger travail pour Magdeleine Arbour¹⁹ — également en vue de la télévision.

Puis, ce sera ma *Lettre à André Breton*²⁰ — récit détaillé de mon expérience psychique (février-juin). Ensuite, je rentrerai à Montréal pour l'hiver.

Des poètes naissent à Montréal présentement. Je crois que nous aurons la grande révolution de la poésie bientôt. (Il est temps).

Dernièrement, j'ai rencontré à Montréal votre fille Janine²¹. Elle manifeste beaucoup de maturité et beaucoup de gravité. Il n'y a pas de doute que son avenir dramatique est sérieux, et il n'y a pas de doute que nous aurons l'occasion de travailler ensemble dans le futur.

Elle s'est informée de la pièce que j'avais terminée à son intention, il y a de cela des années — *La Captivité d'Éloy*²². Il serait peut-être amusant d'exhumer maintenant cet ouvrage pittoresque.

S'il était possible de trouver les fonds nécessaires, Janine serait capable de monter elle-même avec ses propres costumes et décors, *La Captivité d'Éloy* au prochain «Festival dramatique». Un

jeune élève du TNM, Marcel Sabourin²³, qui a monté *Ubu Roi* au Gesù²⁴, lui pourrait faire un excellent partenaire.

L'Autorité va maintenant éditer des livres. Gérard Gingras²⁵ — le nouveau patron de Guy Gagnon²⁶ — a voulu lire *Beauté baroque*; le manuscrit est actuellement entre ses mains. Je ne sais pas ce qui va en sortir, car ce Gingras est un tempérament bébé... Espérons que le prestige de Guy sera suffisamment prononcé alors.

Ulysse Comtois²⁷ et Rita Letendre²⁸ sont revenus de Gaspésie, avec des tableaux (dit-on) d'excellente qualité.

Guy Viau a vu deux de vos tableaux à Ottawa²⁹. Il m'a dit qu'ils sont très beaux, fort différents de vos autres de St-Hilaire et l'épithète descriptive qu'il a utilisée pour les qualifier est celle de «voluptueux».

J'ai grandement hâte de contempler cette production nouvelle — qui suit un déblaiement courageux.

Je vous félicite, incidemment, de nous fourni³⁰ sans répit un exemple de parfaite intransigeance. Nous en avons toujours besoin.

Goguen³¹ a affiché un des mes textes à la Petite Europe; il s'agit de <illisible> publié dans le dernier numéro du *Haut-Parleur* — Le texte³² se trouve affiché à côté d'un poème ironisant de Claude Sheppard³³, publié dans le même numéro du journal.

Comment vous sentez-vous à Cape Cod, cher Borduas? Avez-vous établi quelques contacts?

Ne manquez pas de m'indiquer, dès que vous le pourrez, la date exacte de votre passage à Montréal.

Nous serons tous très heureux de vous revoir.

Quelques nouvelles figures s'empresseront autour de vous, sans doute.

Amicalement,

Claude

18

Montréal, 12 janvier 1954¹

Cher Borduas,

Je regrette sincèrement de n'avoir pu me rendre à New York encore. Une seule possibilité demeure: que les Gagnon s'y rendent d'ici le 23 janvier². Je n'ai pas encore reçu de nouvelles de Saint-Hyacinthe où j'ai écrit à Guy.

Ici, la tragédie s'est abattue. Une fois de plus. Vous savez sans doute que Vita³ a été tuée il y a quelques jours. Un camion l'a frappée, alors qu'elle traversait la rue en face de son hôpital. Sam⁴ a été transformé en une sorte d'appareil à paroxysmes.

Une nouvelle ère commence...

J'ai rencontré de Repentigny⁵, qui m'a parlé de vous. J'espère que votre exposition⁶ satisfera vos espérances les plus hautes.

Cordialement,

Claude

P.S. Un de mes vieux poèmes dramatiques, *Les Grappes lucides*⁷, sera joué à CBF, le 16 janvier, à 7h 30.

19

Montréal, 11 avril 1954¹

Cher Borduas,

L'organisation de «La matière chantée²» va bon train. Le facteur X est de plus en plus perceptible en cette entreprise. Peu amateur des démarches sans risque, je ne vais pas me plaindre de ce que l'inconnu y soit encore d'une vaste étendue. Nous ne savons pas au juste ce qui va sortir de tout cela? Tant mieux! Je

suis responsable du tout et je suis prêt à faire face à n'importe quelle conséquence inimaginable.

Une dizaine de bons artistes se sont inscrits à date: Leduc³, Pierre Gauvreau⁴, Blair⁵, Olssen⁶, Rita Letendre⁷, Ulysse Comtois⁸, Gérard Tremblay⁹, Émond¹⁰, Vermette¹¹, Eckers¹² — et nous pouvons compter sur quelques valeurs plus ou moins incertaines (mais permettant de l'espoir): Jean-Louis Champeau¹³, Dyne¹⁴, Michel Ker Salaün¹⁵, Groulx¹⁶, Jocelyn Joly¹⁷, Tomi Simard¹⁸, (peut-être Jean McEwen¹⁹), Marot²⁰, Michon²¹, etc. — plus une bonne douzaine de complets inconnus. De mauvais tableaux vont être soumis et vous n'aurez pas la tâche facile; mais, si nous parvenons à mettre en lumière trois ou quatre jeunes, je crois bien que l'invitation publique aura été plus que justifiée. J'ai reçu quelque vingt-cinq téléphones de parfaits inconnus (quelques-uns fort naïfs).

Vous n'avez jamais été l'homme du tout-repos, et c'est pourquoi j'étais tellement certain que vous viendriez à Montréal²².

Un clown²³? Vous me faites plutôt l'effet d'un gladiateur qui va descendre dans l'arène aux lions.

Certes, il y a de la rouspétance — ainsi qu'il ne peut pas ne pas s'en produire. Trois artistes ont émis l'intention de s'écarter de «La matière chante»:

Goguen: Exprime (honnêtement, me semble-t-il) une méfiance à l'endroit de vous-même comme seul juge. (Il ne vous a jamais vu faire la critique d'un seul tableau²⁴.)

Molinari²⁵: Prétend ne vouloir «faire partie d'aucun groupe». (?)

Barbeau²⁶: Dit que ses huiles ne sont pas «cosmiques» (et il avance une bonne douzaine de disculpations contradictoires et profondément dégueulasses).

Il est possible que ces trois-là (qui ont des travaux intéressants) changent d'opinion d'ici le 17 — mais personne ne les suppliera de le faire, assurément.

Quant à Mousseau, il est inquieté du fait qu'il n'a rien produit depuis longtemps. Il hésite, parfois se décide, parfois ne se décide plus. Il soumettra peut-être des gouaches qui n'ont jamais été exposées... L'incertitude est complète de ce côté²⁷.

Pour moi, en tout cas, l'exposition comportera une affirmation nette et claire: «La plus grande aventure spirituelle est toujours ce qui a le plus de valeur» — et (à mon avis toujours) ceux qui ne seront même plus capables d'affirmer cela, il sera grandement temps de se cotiser et de leur acheter un cercueil.

Quoi qu'il en soit, «La matière chante» fait beaucoup parler. C'est l'événement du jour.

Je suis bien d'accord avec vous quand vous dites que la critique d'art n'a pas de valeur scientifique²⁸. Cependant, la distinction qualitative que l'on peut établir entre un Van Gogh et un Chicoine²⁹ ne m'apparaît pas non plus le résultat d'un pur caprice. Je pense que certaines valeurs (l'unité de la lumière, la sensibilité de la matière, la singularité de l'invention) sont des réalités identifiables, et je crois profondément que vous êtes l'homme pour accomplir cette identification.

Pourriez-vous nous faire savoir exactement à quelle heure (et où) vous serez à Montréal³⁰ le soir du 16?

Fraternellement,

Claude

P. S. Relisez une couple de pages de Nietzsche avant de venir. Ça peut aider.

20

Montréal, 8 mai 1954¹

Cher Borduas,

Quand nous avons appris à la gare Centrale que le train pour New York partait de la gare Windsor, nous nous sommes mis à courir — Ouvrard², Barbeau et moi. Les Lortie³ et Mousseau nous ont annoncé que vous étiez déjà à bord du train — mais le train n'était pas encore parti. Dans ce décor d'envol interplanétaire, nous nous sommes lancés à la chasse aux wagons. Nous étions tout près de la locomotive lorsque la puissante mécanique a failli nous transporter nous-mêmes à New York. Nous n'avons pas eu le plaisir de vous revoir. La célérité du départ de la dure et infernale chenille, cependant, nous a procuré une vertigineuse sensation d'espace et de distance.

L'insolite magnifique de toute cette aventure était parfaitement symbolisé par la vigueur inhumaine du train.

Tout ceci prouve que, pour réaliser les utopies, il suffit d'être authentiquement utopiques.

«La matière chante» a été certainement l'exposition de l'année à Montréal⁴.

En comptant ceux qui assistèrent au pré-vernissage, nous avons vu défiler un peu plus de 1,400 visiteurs. L'exposition a été prolongée de quatre jours — jusqu'au 4 mai.

Ouvrard et moi avons été constamment sur les lieux. Nous sommes les deux seuls à savoir exactement quelle est l'attitude du public à l'égard de la peinture surrationnelle présente. J'avais beaucoup écrit juste avant l'exposition, et mon esprit s'était adapté au rythme fulguramment rapide de la création; au début de l'exposition, le rythme fatalement très lent de la manifestation plastique (où tout est assimilation muette et minutieuse) m'avait

semblé pénible, mais, à la fin, mon rythme à moi était devenu parfaitement en accord avec cette réalité.

Le public a été attentif, extrêmement sérieux. Seuls ne se sont pas montrés les « collectionneurs » officiels (Barcelo, Choquette, Dumas, Jutras, Brahy⁵, etc.). Lyman⁶ est venu — de même que Steegman⁷, le directeur du Musée.

La presse a fait grand état de la manifestation — grâce, surtout, à Rodolphe de Repentigny⁸ dont les propos ont été véritablement exemplaires⁹. Le reste des écrits a été plus ou moins lucide, mais tous ont voulu se montrer sympathiques à l'exposition et il n'y a pas eu d'articles véritablement hostiles. Les considérations les plus molles sont contenues dans une « Lettre ouverte à Claude Gauvreau », écrite par Gabriel LaSalle et publiée dans *L'Autorité*¹⁰ (à côté d'un article magnifique de « François Bourgogne¹¹ ») — je vais répondre à ce texte anachronique dès demain¹². Je vous posterai dans quelques jours les principales découpures de journaux.

La critique de Viau¹³ a été entendue à CBF, et votre interview par Claude Barnwell a été diffusée par CKAC¹⁴. Il reste à paraître un article de Paul Gladu (son troisième) dans *Arts et Pensée*¹⁵. Je sais aussi que de Repentigny va parler de « La matière chante » au cours d'un résumé prochain des activités picturales de la saison¹⁶.

« La matière chante » a été accueillie beaucoup mieux et plus largement que « Le Salon du Printemps ». (Incidentement, il y a eu six petits objets vendus: 3 Eckers, 2 Michon, 1 Comtois).

Je ne serais pas du tout étonné si votre exposition de l'automne attirait quelque 6,000 visiteurs.

Tous ces gains (relatifs) valent pour le prestige. De points de vue plus essentiels, « La matière chante » n'a pas fini d'avoir des répercussions excellentes: l'exposition a servi à ranimer l'enthousiasme et l'exigence des « aînés »; elle conclut, d'une manière à peu près définitive, la défaite de la réaction lebeuvienne¹⁷ (tentative de dissolution du mouvement automatiste au profit d'une

agglomération hétérogène de caractère politique); elle rétablit l'unité sensible au sein du «groupe» et encourage les plus jeunes à persévérer dans une voie de progrès intellectuel.

«La matière chante» signifie également un rappel à l'ordre envers les dirigeants (à l'attitude fort régressive) du Musée des Beaux-Arts.

Stegman m'a invité à lui rendre visite, et je dois aller le voir dans quelques jours.

L'exposition a connu plusieurs incidents cocasses; entr'autres celui-ci: en faisant ma «ronde», un matin, j'eus la surprise de constater qu'un tableau de plus faisait partie de l'accrochage — il avait été épinglé au-dessus du tableau le plus horizontal de Eckers. Il s'agissait d'une parodie évidente de la peinture «cosmique»; c'était une petite gouache qui portait le nom fictif de son auteur (Tomi Guhn¹⁸), un titre (*Tormented Womb*) ainsi qu'un prix (\$160). Tout de suite avant ma découverte, une dizaine de jeunes Anglo-Saxons avaient patrouillé le local — je crois qu'il s'agissait d'étudiants de McGill. L'incident m'a beaucoup amusé¹⁹.

Agnès Lefort²⁰ a été chargée par la «Western Canada Art Centre» d'organiser une exposition circulante²¹ (d'une vingtaine de tableaux d'avant-garde) qui parcourra²² l'ouest du pays et, je pense bien aussi, l'ouest des U.S.A. Elle a choisi plusieurs travaux de notre exposition (travaux qu'elle désire exposer à sa galerie juste avant leur départ pour l'ouest).

Moi, je vais maintenant me remettre à mes travaux personnels. Je vais certes barboter dans le Richelieu, et je vais aussi, après avoir mis au monde quelques textes radio-phoniques de caractère révolutionnaire, m'attaquer à cet inquiétant récit de mes aventures psychiques (récit pour lequel je possède déjà une quarantaine de pages de notes).

Les poètes deviennent actifs, et je crois bien que l'année prochaine sera une grande année de la poésie. À part Giguère²³,

il y a Gaston Miron²⁴ qui est à préparer une série d'éditions de poètes; et Blair et Molinari ont également un projet de ce genre. J'assemble une anthologie de poésies canadiennes-françaises de notre génération (à la demande d'Avi Boxer²⁵) et cette anthologie sera traduite en anglais et publiée à Toronto²⁶.

J'ai reçu une lettre de Babinski. Il se demande pourquoi vous ne lui répondez pas. Il est très isolé (moralement) au Brésil.

J'ai grandement hâte de voir vos tableaux. Et je pense bien que l'enthousiasme n'est pas prêt de s'éteindre.

Fraternellement.

Claude

75 ouest rue Sherbrooke
app. 5 Montréal

21

Montréal, 10 mai 1954¹

Cher Borduas,

Depuis ma dernière lettre, une couple d'incidents se sont produits. Vous trouverez, ci-inclus, un texte qui a été publié dans *L'Autorité* de cette semaine². Vous trouverez également une réponse au texte qui sera publié dans *L'Autorité* de la semaine prochaine³.

À cause des prolongements possibles de cette polémique, je ne puis vous faire parvenir immédiatement les autres découpures de journaux — il s'y trouve des passages qu'il pourrait m'être utile de citer.

Bien entendu, s'il vous plaisait de donner votre point de vue personnel de l'affaire, ce ne serait que tant mieux. L'adresse de *L'Autorité* est: 2003 rue St-Hubert, Montréal.

Samedi dernier, dans *La Presse*, Rodolphe de Repentigny a indiqué que «La matière chante» comme l'exposition la plus importante de l'année à Montréal⁴.

Quoi qu'il en soit, ne vous interdisez pas de peindre.

À bientôt,

Claude

22

Montréal, 17 mai 1954¹

Cher Borduas,

J'ai reçu votre lettre ce matin².

Mon article étant dans les kiosques depuis samedi, je ne peux rien faire moi-même au sujet de la citation de R. de R. qui y est contenue³.

Aussi, le seul moyen de parer à l'injustice⁴ dont vous⁵ m'entretenez est de demander la publication de la lettre.

Je⁶ m'abandonne à croire que cette possibilité ne vous a pas totalement échappé — puisque⁷, dans la lettre, vous appelez Thérèse «Madame Leduc⁸».

Je sais que vous n'avez jamais rien à cacher, et, de la sorte, votre message du dernier paragraphe sera assuré d'une diffusion plus directe. J'ai le sentiment de ne pas commettre une indiscretion⁹.

Votre lettre est très humaine, et l'humanité n'a jamais nui à qui que ce soit.

J'ai téléphoné à *L'Autorité* pour annoncer que j'irais porter la lettre. On la recevra avec joie, et je ne serais pas surpris qu'elle soit publiée dans le prochain numéro.

L'Autorité publiera aussi, probablement, ma réponse à Gabriel La Salle¹⁰.

Après avoir transcrit les textes dont je pourrais avoir besoin, je vous envoie les découpures de journaux qui vous fourniront une vue d'ensemble plus juste de notre situation.

Picher¹¹ avait une excellente position stratégique, mais il avait compté sans notre bonne conscience. En général, on reconnaît que mon article nous redonne une posture extrêmement avantageuse. Certains ambitieux frustrés, certains envieux exaspérés, qui avaient cru une réponse à peu près impossible, sont forcés à présent de rire jaune.

À l'Échourie¹², les discussions se poursuivent. Et les critiques.

Molinari semble tenir absolument à découvrir quelque chose à rabaisser¹³. Goguen est assez hostile mais il est plus honnête que Molinari.

L'événement va bientôt être du domaine de la légende.

Nous ne savons pas encore si les Québécois vont riposter.

Il semble que Suzanne Rivard¹⁴ devra faire parvenir quelque explication publique.

Après avoir lu l'article de Picher, et avant d'avoir lu le mien, plusieurs personnes (Guy Michon¹⁵, Alphonse Campeau, entr'autres) avaient imaginé des arguments de réplique à peu près identiques aux miens.

La confiance n'est pas ébranlée.

Peignez, cher Borduas. Et montrez-nous à l'automne vos chefs-d'œuvre.

De tout cœur,

Claude

23

Montréal, 30 mai 1954¹

Cher Borduas,

Notre affaire assume des proportions inouïes — et de plus en plus imprévues.

Claude Picher et onze autres peintres de Québec exposent à la librairie Tranquille², depuis vendredi. Henri Tranquille m'avait invité au vernissage — dans le but de favoriser une confrontation. Cette confrontation a eu lieu — et la vérité me force à dire que je m'en suis tiré avec tous les honneurs de la rencontre³.

La soirée a été extrêmement vivante, et il y avait beaucoup de monde. Judith Jasmin⁴, de Radio-Canada, a enregistré plusieurs phases des discussions; et un montage, à ce sujet, passera à CBF lundi à 6:15.

Picher est plus sympathique en personne que dans ses écrits. Il a été tout étonné de constater combien le ton de ses articles le faisait passer pour réactionnaire; il n'en revenait pas de voir que nous le situions comme un disciple obtus de Maillard⁵. Il prétend être encore plus opposé aux Beaux-Arts de Québec qu'aux Cosmiques.

L'exposition des peintres de Québec est assez sympathique. Elle me fait penser aux Sagittaires⁶. Il y a plusieurs toiles très saines — et le tableau de Picher est excellent. Un seul objet est vraiment de la cochonnerie: c'est le tableau de Denys Morisset⁷.

Nous avons pu constater que tous les artistes de Québec sont des individualistes forcenés; ils ont tous des opinions distinctes, et Picher est le seul à penser exactement comme il pense. Alleyn⁸ est en désaccord avec Picher sur une multitude de points — même s'il considère lui-même que son tableau de «La matière chante» ne vaut rien plastiquement.

L'opposition énergique de Picher nous fait penser à celle de plusieurs de vos élèves de l'École du meuble. Ce Picher est certes très inquiet, et il ne s'en tirera pas à bon compte — il devra maintenant payer de sa personne en multiples réflexions et en innombrables tortures morales. Barbeau l'avait déjà entamé à Québec et, lors d'un passage antérieur à Montréal pour régler les détails de l'exposition, Picher avait eu une discussion très violente avec Mousseau. La soirée de vendredi le laisse dans un état de grand doute, assurément. Son été ne sera pas un été de quiétude et de passivité.

Picher était venu chez Tranquille en compagnie de trois autres exposants: Edmund Alleyn, Suzanne Bergeron⁹, Denys Morisset. Alleyn est un jeune homme blond, pas très grand, et sympathique. Morisset est un imbécile prétentieux.

Picher a dû battre en retraite sur tous les points. Sa dernière objection est que nous n'aurions pas dû employer le mot ACCIDENT et le mot COSMIQUE alors que personne ne comprenait le sens de ces mots-là!

J'ai admis qu'une définition rigoureuse des deux mots ne serait pas superflue, et j'ai offert de lui en donner une qui fût claire comme de l'eau de roche. Picher a dit qu'il ne voulait pas de définitions.

Les hasards inhérents à tous les échanges oraux ne m'ont pas permis de lui donner les définitions¹⁰ et je pense toujours qu'il serait nécessaire d'apporter des précisions à ce sujet.

J'avais dans ma poche le texte d'un article monstrueusement long que *L'Autorité* doit publier en guise de réponse à Picher¹¹. La lecture de quelques passages de cet article n'a pas été inutile au net et bon fonctionnement de la discussion.

Le représentant du nouvel hebdomadaire *Dimanche-Matin*¹² voulait nous faire photographier Picher et moi, trinquant ensemble. Je n'ai pas voulu d'une telle photo, car j'aurais semblé admettre comme anodines les insultes que Picher nous a

adressées et comme superficiels les désaccords qui subsistent. Picher ne voulait pas d'une telle photo, lui non plus. Finalement, la photo me fera voir lisant à Picher un passage de mon article.

J'admets que Picher est de bonne foi comme il admet que je suis de bonne foi – mais il ne saurait s'agir d'armistice tant que l'entente ne sera pas réellement faite sur le plan intellectuel.

Picher a déclaré que le mouvement surrationnel possède plusieurs sympathisants à Québec.

J'ai dit à Picher et Alleyn qu'il n'y avait qu'un seul moyen de vérifier si le tableau de Alleyn était pour vous absolument injustifiable ou non: c'est d'apporter le tableau en votre présence et de vous demander de l'analyser¹³. Picher et Alleyn (qui ont laissé plusieurs plumes à date au cours des confrontations) n'étaient pas très favorables à l'idée. Je leur ai dit: «Vérifiez par vous-mêmes comment Borduas juge un tableau; c'est le seul moyen de savoir s'il touche ou non à des réalités». Alleyn a finalement admis que la proposition était excellente.

Comme vous accompagnerez vos tableaux à Montréal l'automne prochain¹⁴, je pense que cette démonstration éducative (qui pourrait être fort courte) pourrait être utile à bien des gens. Bien sûr, il est loin d'être invraisemblable que l'évolution possible de nos amis de Québec rendrait inutile, à ce moment-là, une telle rencontre.

Un fait m'a frappé pendant les discussions: c'est la participation spontanée et passionnée de jeunes peintres qui n'ont pas de rapports avec «La matière chante» et qui n'ont rien à voir avec les gens de Québec. Ce sont d'anciens élèves de Cosgrove¹⁵ et ils sont intervenus très énergiquement en notre faveur.

L'affaire de «La matière chante» a été très discutée aux Beaux-Arts de Montréal, et la plupart des élèves concluent à notre avantage. Les temps sont bien changés! Picher et ses amis sont au stage d'évolution du Montréal d'il y a une douzaine d'années.

À l'exposition des Québécois, une petite composition vraiment splendide est celle de Louise Garant¹⁶ (que je ne connais pas). C'est l'œuvre que Picher aime le moins — car il est en accord avec bien peu de travaux de sa propre exposition.

Paul Gladu a fait publier une réplique à Claude Picher dans *Notre Temps*¹⁷. Je vous enverrai cet exemplaire de *Notre Temps* — ainsi qu'un numéro de *L'Autorité* de cette semaine, dès que le journal sera en circulation.

Je vous félicite de votre prise de contact avec le marché parisien¹⁸. La joie n'est faite que de détails comme celui-là.

Je pars très bientôt pour St-Hilaire où je compte écrire de nouveau en plein désintéressement¹⁹.

De tout cœur,

Claude

24

Saint-Hilaire, 6 août 1954¹

Cher Borduas,

Comment allez-vous? Qu'y a-t-il de neuf?

Ici, je viens de relire les deux tiers de *Beauté baroque*². Les 72 premières pages sont à peu près impeccables, et je crois me souvenir que la troisième partie (non encore relue) est passablement homogène et puissante. Là où ça ne va pas, c'est de la page 72 à la page 100 (et principalement de la page 72 à la page 90): la fin de la partie deux.

Il est possible que la partie trois soit d'un caractère sensiblement différent de la partie un et de la partie deux; mais, si elle est suffisamment homogène en elle-même, je considérerai qu'elle est admissible.

Beauté baroque était mon premier travail de très longue haleine³; et il fut écrit dans des circonstances véritablement martyrisantes⁴. Dans la fin de la partie deux (72-100), des signes de fatigue (d'exténuation, devrais-je dire) sont visibles: il s'y trouve d'authentiques merveilles, de prodigieuses trouvailles, mais ces éléments valables sont abaissés par des liens trop informes et trop bruts. La partie deux n'est pas homogène ainsi, et sa fin est très certainement insuffisamment limpide.

Je me souviens très nettement, à présent, que, lors de la rédaction de ce passage, je fus saisi d'une espèce de panique: au rythme où cheminait mon écriture pénible, je n'aurais pas eu le temps de terminer mon ouvrage en deçà de novembre. Et il s'ajoutait l'atroce déception de constater les pages écrites <telle-ment> <illisible> de ce que j'avais espéré.

Je m'étais dit alors: «Écris plus rapidement, rends-toi jusqu'au bout; et, un peu plus tard, à Montréal, tu réviseras⁵ les passages insuffisamment rigoureux.» Cela fut fait... Mais je n'eus jamais le loisir de réviser adéquatement les passages indésirables.

À Montréal, j'étais littéralement à bout de forces. Et, même à l'époque où je demeurais assez lucide pour travailler, j'étais psychologiquement paralysé par ce qui m'apparaissait alors comme un «échec».

Dans un sens, *Beauté baroque* était un échec total. J'avais été tellement pénétré par un respect profond de mon sujet, que j'avais osé à peine y toucher; par une espèce de solution passablement inconsciente j'avais reporté l'attention sur un objet beaucoup moins respectable et respecté (moi-même). Toutefois, maintenant, je vois les choses avec beaucoup plus d'objectivité: même si *Beauté baroque* ne sera jamais ce qu'il aurait dû être, même s'il restera toujours hétérogène, même s'il n'aura jamais cette pureté de ligne que donne seul le détachement, il est un objet sans précédent, il est un objet saturé de souffrance et de

gémissement, il est un objet au climat effrayant et hallucinant; et, dans ce sens, il n'est pas un échec.

Une fois disciplinées les quelques fausses notes grossières, il sera un objet difficilement sondable, peut-être monstrueux, certainement vrai.

Je réfléchis cependant sur une certaine injustice apparemment inhérente à notre nature: un engagement trop profond, une participation trop sentie et trop immédiate, nous prive d'une certaine efficacité. Combien plus limpides et plus rigoureux plastiquement m'apparaissent certains objets récemment écrits dans un état de détachement comparativement infini!

Du reste, c'est l'introduction de fragments grossiers (littérairement grossiers) dans la fin de la partie deux, qui a permis à la partie trois de *Beauté baroque* un regain de limpidité et de force (par un détachement nouveau). J'étais libéré partiellement d'une vénération trop encombrante à l'égard de mon objet, sinon à l'égard de mon sujet.

Je n'ai pas le temps présentement d'architecturer sans merci les passages trop épuisés de *Beauté baroque*. Cela sera fait, cependant, d'ici quelques mois.

J'ai désespérément hâte d'en finir!

Je suis poursuivi et harcelé, comme Caïn, par ma propre exigence.

À part ça, je crois que plusieurs choses se préparent...

Des tendances vont certainement se préciser.

Il y a quelques mois, Steegman⁶ (le directeur du Musée) m'avait offert une exposition de peinture surrationnelle. Je crois que les pourparlers viennent d'aboutir: l'exposition aura lieu du 11 au 27 février 1955⁷.

Ce Steegman n'est pas du tout un type du genre de Davis⁸. Il est un Britannique d'Angleterre, et cela se sent. Il est un diplomate jusque dans la pointe des ongles.

Je ne l'aime pas beaucoup, car il est un homme sans aucune sorte de convictions. Avec sa souplesse, il se maintiendra peut-être au Musée jusqu'à la fin de ses jours.

Cependant, s'il croit m'avoir acheté ainsi, il court⁹ sans doute au devant de quelque déception. J'attends avec impatience le prochain Salon du Printemps.

D'abord, Steegman m'avait offert une exposition devant durer une semaine en la galerie XII. Alors, je lui ai demandé au moins deux fins de semaines; et j'ai insisté pour qu'il mette à notre disposition (en plus du local proposé) la nouvelle petite salle attenante à la galerie XII.

En bon diplomate, Steegman concède un point et refuse l'autre: j'aurai deux fins de semaines, et il ne propose toujours que la galerie XII.

Je crois que ma ligne de conduite est toute tracée: je vais accepter sans conditions la galerie XII pour l'exposition; tout en soulignant de nouveau que les locaux sont un peu exigus pour une manifestation de cette importance et que l'usage de la petite salle serait pour nous souhaitable.

Voici comment les travaux seront choisis: je vais dresser moi-même une liste d'exposants possibles; un comité de trois membres (Barbeau – Leduc – Comtois) ira faire la sélection dans l'atelier de chacun des artistes prévus; Barbeau s'occupera de l'accrochage au Musée.

Pour cette manifestation, nous n'aurons pas beaucoup de dépenses. Nous pourrons ainsi voir à la mise au point d'une carte d'invitation de première qualité: carte préparée par Mousseau.

Je crois que le jury sera bien équilibré.

L'émotif Barbeau est capable d'admiration et de générosité. Il est l'un des seuls êtres que je connaisse, apte à une action éducative authentique et profonde — Barbeau a un très bon œil.

Leduc représente pour moi (vis-à-vis autrui) la sévérité, l'intransigeance¹⁰ — et peut-être un peu l'iniquité¹¹. Il n'y aura

pas de «faiblesse coupable» chez lui. Leduc m'a toujours semblé un peu envieux; mais je crois que son œil est bon, et je l'estime capable de s'acquitter (publiquement) d'une pareille responsabilité. Leduc sera le porte-parole de la «vieille génération».

Comtois est calme, impartial, sans préjugés. Je crois que son jugement est le plus mûr parmi les «jeunes». Son œil est bon. Personne n'aura objection à lui.

Je tiens à mettre en lumière Barbeau — parce que des êtres, inférieurs à lui en tous points, se sont crus qualifiés pour le juger avec infiniment de mépris, attitude (mesquine et complaisante) proportionnée en rien à ses erreurs.

Ceci n'est pas encore décidé, mais je crois que je vais proposer comme titre de l'exposition: SURRATIONNELS 1955. «1955»: parce que ce n'est pas la manifestation surrationalnelle, mais une manifestation surrationalnelle. «Surrationalnels»: parce que je ne veux pas y voir un seul être qui ait honte de notre passé ou de notre présent¹².

Le mot «surrationalnel» sera un critère d'admission.

Je ne vois pas pourquoi des êtres, qui refusent d'encourir les risques de nos revendications, bénéficieraient du prestige de notre action dynamique.

Certes, le jury en question est loin d'impliquer les garanties de solidité que vous personnifiez vous-même mais il est temps que nous nous renseignions sur les potentialités de certains de nos amis.

Ma riposte à Gélinas n'a pas encore été publiée¹³. Il y a eu beaucoup de bouleversements à *L'Autorité* quand l'actionnaire majoritaire du journal (le notaire Lagacé de Sherbrooke) a voulu remplacer sans avertissement la direction actuelle. La publication du journal a été suspendue quelques semaines... On ne sait pas encore ce qui en adviendra. Si le journal reparaît régulièrement, mon article sera publié; j'espère qu'il le sera, car les rectifications m'y apparaissent adéquates.

Leduc habite Belœil¹⁴, comme vous le savez. Ce que je perçois de son comportement m'inquiète¹⁵: il s'entoure de «néo-chrétiens» (tendance Lebeuf) et préconise apparemment une politique d'embourgeoisement snobinard. Tant pis pour lui!

Quant à moi, je m'en tiens à ce que j'avais écrit à l'occasion du dernier Salon du Printemps; deux seuls choix sont possibles: s'assimiler à la société — s'assimiler la société. Personnellement, la tentative qui ne m'apparaît pas déshonorante est évidemment celle de S'ASSIMILER LA SOCIÉTÉ¹⁶.

Il est difficile d'oublier (difficile parce que c'est une indication psychologique importante) que, lors de son premier retour d'Europe, Leduc avait cru profitable de renier *Refus global* et ses anciens camarades — dans le but (illusoire) de vendre des tableaux au Cercle Universitaire¹⁷.

Leduc est en surface puritanisme et pureté; au fond, compromission et arrivisme. (*Correct me if I'm wrong.*)

Ici, me semble sévir, par surcroît, de la part de quelques pseudo-Parisiennes (qui m'ont plutôt l'air de perruches importées d'Outremont), une espèce d'attitude de supériorité hautaine à l'endroit des «débraillés de l'Échourie» — genre «c'est-y-effrayant-de-vivre-de-la-sortel!» — Ce comportement ne se distingue en rien de «la-bonne-mère-de-famille-canadienne-française».

Je n'ai jamais aimé que l'on dédaigne les artistes créateurs authentiques! — et je ne suis pas à la veille de m'y résigner¹⁸.

Je ne peux entrevoir comme admissible que la règle qui fut toujours la vôtre propre: disponibilité envers tous.

Mes bons textes radiophoniques — *Magruhilne et la vie*¹⁹, *Une journée d'Erik Satie*²⁰ — ont été refusés. J'en ai écrit deux autres (également désintéressés) qui seront également refusés (si je les présente): l'un est totalement non figuratif (*Amours immodérés*²¹); l'autre est d'une belle ampleur lyrique (*La Visite du Dynosaure*²²).

Je retrouve ma force d'antan; et je ne désespère pas de récupérer entièrement, d'ici ma mort, la pureté poétique de mon adolescence²³.

Peignez-vous énormément?

Comment se portent tous vos autres espoirs?

En toute fraternité filiale,

Claude

R. R. 2

25

[11 septembre 1954¹?]

Cher Borduas,

Votre passage à Saint-Hilaire² a été pour moi fort stimulateur.

Je travaille énormément.

Dans mon livre, j'ai dépassé les cent pages. J'écris plusieurs poèmes.

Et je fais des dessins... Un mot de vous m'a beaucoup aidé: le mot «franchise» à propos du trait. Mes dessins demeurent sans doute inégaux en qualité, mais ils ne sont plus jamais hésitants... grâce au mot «franchise». J'ai actuellement une centaine de dessins; leur aspect a beaucoup changé depuis les premiers.

Fernand est retourné à Montréal.

Votre visite, vos remarques l'avaient beaucoup troublé³...

Je crois que Fernand craignait, entr'autres choses, que vous puissiez lui faire du tort auprès de Gilles Corbeil⁴.

Pour se libérer de son inquiétude, Fernand a été obligé d'écrire un texte⁵ où il explique (honnêtement, ma foi) sa position⁶.

Fernand craint fortement de provoquer des ruptures⁷.

Il désirait vous faire parvenir son texte mais il hésitait à le faire ; étant donné, disait-il, l'état de nervosité qui existe actuellement. Mais je suppose que, depuis ce temps, vous avez reçu le texte⁸. Je lui avais conseillé, en tout cas, de vous le faire parvenir (la plus grande netteté étant toujours à souhaiter en tout).

Fernand avait entendu parler de mes dessins⁹ et il a voulu les voir. Ses réactions, à leur égard, m'ont beaucoup intéressé et ont servi à confirmer des hypothèses à son sujet. Fernand a aimé les dessins ; il a surtout aimé ce qui, pour lui, est « ordonné¹⁰ » : lisez, ce qui semble volontaire.

Chez Fernand, clairement : retour au classicisme¹¹.

L'importance que Fernand accordait à la spontanéité était due à des influences extérieures : à la vôtre, à celle de Breton¹².

Fernand a toujours eu besoin d'une influence extérieure immédiate (d'une pensée théorique à vrai dire : car, dans la pratique, le comportement de Fernand a souvent été et est souvent en contradiction avec cette influence totale en théorie). J'ai, successivement, connu Fernand soumis entièrement à la pensée de Ramuz¹³, à celle de Breton¹⁴, à la vôtre, et maintenant à celle d'Abellio¹⁵.

La pensée d'Abellio est assez adaptée aux possibilités normales de Fernand (à la seconde nature de Fernand, imposée à lui par son éducation première¹⁶), car Abellio n'est pas un poète et sa pensée valable est surtout analytique et critique¹⁷.

La pondération et le contrôle volontaire sont une alternative devenue inéluctable quand l'inspiration baisse ou est faible.

Moi, je sais, par expérience personnelle, que la spontanéité décroît en proportion de la vitalité.

La spontanéité de Fernand a toujours été pauvre. Sa spontanéité étant pauvre il ne peut, quand il ne s'en tient qu'à son propre jugement, avoir une haute opinion de la spontanéité¹⁸.

L'enfance et l'adolescence de Fernand ont été vécues dans des conditions plus terribles que toutes celles d'entre nous : ses facultés de spontanéité y ont été sérieusement [é]rodées, partiellement amputées¹⁹.

Fernand accordera beaucoup de crédit à la spontanéité, si les influences auxquelles il est soumis accordent beaucoup de crédit à la spontanéité : à partir du moment où Fernand croira atteindre la maturité, où il croira devoir se dégager des influences subies (quitte alors à assumer d'autres influences nouvelles) il ne sera plus tenu de considérer hautement la spontanéité. Il en viendra même à conclure que toute maturité est nécessairement rejet de la spontanéité, établissement ou rétablissement de la pondération et du contrôle volontaire ; ce qui est faux, injuste et peut être antiéducatif.

Fernand ne peut pas être autre chose que ce qu'il est. Qu'il poursuive son destin...

Cher Borduas, vous êtes en réaction contre le psychologique²⁰, actuellement, m'avez-vous dit.

Moi, actuellement, j'écris le récit de mon aventure psychique de la saison 1953. Vous comprendrez que, pour moi, le psychologique est forcément d'une importance vitale. Je sais pertinemment que l'étendue de la pensée est loin d'avoir été explorée.

Voici quelques réflexions sur la « folie », qui auront part aux conclusions de mon livre²¹ ; elles me sont parties du bout des doigts prématurément, hier :

« La pensée m'apparaît — très concrètement — comme un édifice à plusieurs paliers.

« Le palier supérieur — le toit, si vous voulez — est le conscient ordinaire.

« Tous les autres paliers sont partie intégrante de l'édifice, et il me semble que, à la manière de tout édifice de notre univers

ordinaire, on besogne habituellement beaucoup plus à tous les paliers inférieurs de l'édifice que sur le toit.

«L'état de la "folie" n'est pas l'état incohérent, incompréhensible, informe, que l'homme de la rue conçoit²².

«L'état de folie me semble, tout simplement, la disparition (temporaire ou permanente) d'un étage de l'édifice, l'étage du dessus.

«Ainsi, un autre palier de l'édifice devient le toit de l'édifice; il détermine un conscient non ordinaire, extraordinaire.

«Le palier n'est pas nouveau, il existait depuis le commencement de l'édifice. Les lois de ce palier sont aussi rigoureuses et fermes que celles du conscient ordinaire. Ce qui étonne, c'est que le conscient se trouve à agir à un niveau auquel la multitude n'est pas habituée; rien de plus.

«Un palier de l'inconscient (ou plusieurs paliers distincts de l'inconscient) devient le conscient: il nous est permis, ainsi, d'observer le mécanisme normal de ce palier, ou de ces paliers.

«La "folie" n'est pas un absurde fortuit. La "folie" est tout simplement l'utilisation inhabituelle d'éléments constitutifs et normaux de la pensée.

«L'attitude péjorative à l'égard de la folie m'apparaît, à présent et désormais, bien naïve, bien inintelligente, bien primaire²³. »

J'affirmerai, au surplus, que toutes les constatations et conclusions de Freud sont vraies.

Vous m'avez dit que le milieu new-yorkais était ignorant du Surréalisme²⁴. Des réflexions s'imposent pour moi, à ce sujet; d'autant plus que je connais mal le milieu new-yorkais. On peut ignorer une chose parce qu'on l'a dépassée; ou bien parce qu'elle est encore au delà de soi.

Êtes-vous bien sûr que le milieu new-yorkais ne soit pas en deçà du Surréalisme²⁵?

Le Surréalisme, lui, a transcendé l'esthétisme; la préoccupation esthétique est une étape assimilée et dépassée par lui²⁶.

Mondrian est logiquement, sinon chronologiquement, antérieur au Surréalisme²⁷. Une recherche esthétique pure se situe directement dans la lignée de Mondrian; même si elle a pu être progressive.

Le Surréalisme rompt qualitativement avec Mondrian²⁸.

Si le milieu new-yorkais n'applique sa conscience qu'aux données esthétiques, il n'a pas rompu avec Mondrian; il n'a fait que le continuer. Il est alors en deçà du Surréalisme.

Ceci n'est qu'une interrogation en passant...

Le lyrisme m'apparaît toujours comme le chemin le moins contestable de l'avant-garde présente.

Vous-même, cher Borduas, avez parfois tendance (il me semble) à rejeter violemment ce que vous ne pouvez assimiler dans l'immédiat. Exemple: votre rejet d'*Arcane 17* à une époque où les contraintes familiales vous interdisaient de songer personnellement à l'amour fou... aujourd'hui, seriez-vous aussi violent dans votre rejet²⁹?

Le rejet d'une chose dépassée est toujours calme, selon moi. (Même si des individus porteurs de ces idées dépassées peuvent nous irriter grandement par leur insistance sans tact.)

Quand je dis: Surréalisme, je ne parle évidemment pas de la peinture de Tanguy ou de Dali ou de Max Ernst³⁰ (malgré la force imaginative prodigieuse et splendide de ce dernier); Surréalisme veut dire, pour moi, la pensée de Breton³¹.

Je lis Camus³², je lis Sartre³³, je lis Abellio³⁴, je lis Marx³⁵... et la seule pensée profondément prophétique m'apparaît toujours celle de Breton³⁶; une partie³⁷ de la pensée de Breton.

L'ampleur des vues de Breton m'apparaît comparativement inégalable par rapport aux autres écrivains que je connaisse. Breton ne se contente pas d'une prise de conscience... il renifle les pressentiments les plus subtils.

J'ai entrepris une correspondance avec Gilles Corbeil³⁸. Il doit venir me voir incessamment à Saint-Hilaire.

Gilles est sympathique, j'ai confiance en lui.

Ses propositions me causent maintenant de graves problèmes.

Je n'avais pas regardé la revue *Arts et pensée*³⁹ depuis des années. Tout dernièrement, j'en ai feuilleté un numéro... Ce que j'y ai vu a déterminé chez moi des exigences précises.

Dans ma dernière lettre à Gilles, je transmets des réflexions parfaitement sincères à ce propos.

Tous les passages de cette lettre à Gilles ne peuvent également vous intéresser. Cependant, après réflexion, j'ai décidé d'en dactylographier pour vous une copie intégrale. C'est une lettre qui peut avoir des conséquences.

Il m'est impossible de devenir collaborateur régulier à une revue dont le directeur-adjoint serait un ecclésiastique⁴⁰ (sot, au demeurant).

À moins que Corbeil fasse des changements courageusement radicaux, je ne pourrai être qu'un collaborateur occasionnel⁴¹... à titre, principalement, de contradicteur.

L'automatisme doit être une révolution morale indéracinable; autrement, il n'aura pas plus d'importance que le cubisme, ce sera une sympathique prise de conscience d'esthètes et rien de plus.

Il n'existe au Canada qu'un seul principe de libération: c'est l'intransigeance automatiste.

Décidément, pauvre cher grand peintre, vous n'en avez pas fini avec votre maudit pays d'origine!

Je lis présentement *Le Mythe de Sisyphe*⁴² de Camus (excellent). Et j'ai décidé, pour varier les plats, de vous transcrire aussi un passage de ce livre. Vous le trouverez également dans cette enveloppe.

Portez-vous bien. Peignez beaucoup. Aimez. Et demeurez exemplairement lucide comme nous vous aimons.

Fraternellement,

Claude

R.R. 2

St Hilaire

26

Saint-Hilaire, 21 septembre 1954¹

Très cher Borduas,

Votre réponse est passionnée². Je n'en attendais pas moins de vous.

Je suis apte, évidemment, comme d'habitude, à absorber tout ce qui est direct et très franc.

Voici quelques points de vue nouveaux qui s'ajouteront aux précédents...

Il est impossible de lire un objet sans l'interpréter. Vous avez lu *Arcane 17* autrefois; je l'ai lu naguère. Tous deux l'avons interprété de notre façon; et je m'aperçois, à présent, que votre interprétation et la mienne ne coïncident pas. Ce que j'ai pu vous écrire de *Arcane 17* est évidemment basé sur l'interprétation que j'ai pu, moi, en donner³.

Peut-être avons-nous raison tous les deux, peut-être avons-nous tort tous les deux... En tout cas, nous n'avons pas posé l'accent à la même place.

Ce que j'ai retenu, moi, de *Arcane 17*... c'est la reconnaissance suprêmement généreuse du rôle de la femme-enfant; c'est la mise en lumière (pour la première fois dans l'histoire) de l'aspect rédempteur que peuvent adopter les apports non rationnels

d'une sensibilité fantasque et délicate... j'ai retenu qu'on y exaltait un type bien particulier de femme; j'y ai retenu l'affirmation d'une possible intensité constamment suffisante par la relation avec un être surnormal.

Mon interprétation était peut-être tendancieuse. Je pense pourtant que, prenant connaissance de votre interprétation à vous, Breton bondirait violemment... aussi violemment que vous-même avez bondi pour répondre à ma lettre.

De tous les êtres de notre milieu, je suis le seul dans la vie duquel il y ait eu véritablement une solution de continuité. Mon présent commence à une date précise; mon passé commence à la même date, dans le sens inverse. Chaque fois qu'une incertitude s'empare de moi, je ne peux que formuler mon inquiétude et interroger.

Il est très possible qu'autrefois vous m'ayez donné de *Arcane 17* l'interprétation que vous me donnez aujourd'hui. Cependant, hier, ma conception de votre attitude d'alors demeurerait la suivante: l'affirmation que l'amour fou est une utopie; tout objet féminin étant nécessairement décevant, il importe (en quelque manière) de se résigner à un don qui déçoit relativement.

Je persiste à croire, moi, comme Breton, comme Breton tel que je l'interprète, qu'il est possible que, dans une circonstance tout à fait privilégiée et entièrement exceptionnelle, une présence féminine soit rencontrée apte à nourrir l'intensité de toute une vie et sans déception relative. Cette conviction est, de ma part, fort désintéressée, croyez-moi; puisque l'heure de cette possibilité est dépassée pour moi depuis longtemps, et que je ne connaîtrai jamais cette possibilité.

Cette possibilité, je la conserve pure pour ceux qui pourraient encore y accéder⁴...

Mettons, quoi qu'il en soit, que mon exemple était mal choisi.

Et j'admets, sans aucune restriction, que je me suis mêlé de ce qui ne me regardait absolument pas.

À Saint-Hilaire, vous m'avez dit littéralement : « Actuellement je suis en réaction contre le psychologique⁵ ». Les mots prononcés n'ont qu'une importance très relative : ce qui compte, c'est ce que vous avez pensé et ce que vous pensez. Vous êtes seul juge du contenu de votre pensée, évidemment. J'accepte naturellement les explications supplémentaires que vous me fournissez dans votre lettre ; explications rendues nécessaires par la paresse (d'ailleurs ultérieure à notre entretien) de ma compréhension.

Je ne peste pas contre Paris, je ne peste pas contre New York⁶. Au contraire : je les donne en exemples. J'affirme que ce sont des lieux où « la liberté est incrustée dans les murs ». Je peste cependant contre l'attitude de porter aux nues Paris et New York, et de prôner en même temps une ligne de conduite qui soit pour Montréal l'interdiction de parvenir au climat privilégié de ces lieux.

Je désapprouverais aussi, volontiers, la méconnaissance des conditions qui ont permis à New York ou à Paris leur liberté exemplaire : Paris et New York sont ce qu'elles sont, grâce (en très grande partie) aux effets bienfaisants de soulèvements populaires victorieux.

Comment Montréal et le Canada français peuvent-ils accéder à la liberté ? Le triomphe indéracinable de *Refus global* est le seul atout que je puisse concevoir.

Le triomphe dépend du comportement personnel des hommes qui incarnent un courant de pensée bien particulier. Le moindre pas en arrière peut nous faire retourner au Moyen Âge⁷...

Les objets poétiques, vous l'admettrez, sont à la merci des interprétations qu'on peut donner de leur sens. Un milieu mal informé ne regardera pas des objets, s'il n'existe pas des incitations vigoureuses à regarder sérieusement. Les objets

poétiques demeurent à la merci d'interprétations très anodines; très très anodines. Que les objets surrationnels soient assimilés à ceux de Franklyn Arbuckle⁸ ou à ceux de Marc-Aurèle Fortin⁹ ou même à ceux d'Alfred Pellan¹⁰, et nous retournons au Moyen Âge. L'anodinité des interprétations sera très facile, si les artistes eux-mêmes (par calcul assez mesquin ou par lâcheté) s'en font complices; imaginez, par exemple, un peintre qui dise: «Vous savez, je fais des tableaux surrationnels... mais, au fond, ça n'a pas plus d'importance que les tableaux d'Henri Masson¹¹».

Certes, je ne nie pas qu'il soit préférable de laisser les objets s'exprimer eux-mêmes; je ne suis pas le dernier à constater et à proclamer leur éloquence interne. Mais, si des interprétations abâtardissantes se propagent, si des tentatives étendues sont faites pour escamoter la portée véritable de ces objets, avouez que d'autres interprétations (un peu moins indignes d'eux) doivent être mises de l'avant avec fermeté.

La révolution morale et spirituelle de l'automatisme est beaucoup plus fragile que vous ne le croyez, beaucoup plus fragile...

Ces acquis sont à la merci du reniement de n'importe quel producteur des objets poétiques. Un pas à reculons, et le Moyen Âge reconquiert toute son opacité!

Prenons en exemple les menées de Pierre Lebeuf...

Lebeuf faisait partie d'un comité secret patronné par Gélinas et Roussil. En accord avec ce comité, Lebeuf avait accepté de nous duper systématiquement, de mentir (machiavéliquement, c'est le mot) aux artistes afin de réaliser un plan d'action défini secrètement au préalable (tactique stalinienne classique). La charpente proposée ouvertement était non moins classique: un «comité consultatif» (supposément prestigieux) qui n'aurait eu aucun pouvoir réel; et un «comité exécutif», catégoriquement dictatorial, qui aurait été composé de trois membres dévoués à Roussil (André Mayer, Gilles Robert et Lebeuf lui-même). Les

membres ordinaires de l'entreprise n'étaient même pas libres de s'en dissocier, puisqu'on avait prévu de les lier solidement à l'organisation en leur imposant à la base un investissement monétaire.

Du reste, le «comité consultatif», même à supposer qu'il aurait eu des possibilités d'action, était inacceptable puisqu'il devait se composer de toutes les tendances archaïques et régionalistes vidées: on y prévoyait Pellan, Fernand Doré, Gérard Pelletier¹³, Dumouchel¹⁴, etc. C'était le Moyen Âge. (Il n'est pas inutile de souligner que Lebeuf prenait figure de mouchard à deux têtes: puisque son conseiller a toujours été Fernand Doré, servile habitué de l'Archevêché).

Or, devant de telles propositions dégradantes et superrégressives, alors même que Lebeuf chantait sur tous les tons que l'automatisme était mort et enterré, alors même qu'il avait Aragon¹⁵ plein la gueule, nos «révolutionnaires moraux» de l'automatisme se sont-ils rebiffés? Ont-ils seulement discuté?

Pas le moins du monde. L'espoir d'acquérir quelques petites relations mondaines profitables, l'espoir de passer pour de bons garçons bien assimilables par notre société, ont suffi à leur faire courber la tête et à leur faire juger acceptable cette immanence nouvelle.

Si cette entreprise avait réussi, toutes nos luttes des années passées étaient annihilées en un instant.

Le retour à quelque conscience (bien imparfaite, je l'avoue) a été provoqué par la résistance de deux hommes: Georges Ouvrard¹⁶ et moi-même.

Ces événements suffisent, en tout cas, à illustrer convenablement la fragilité de la révolution morale au Canada¹⁷.

Une telle faiblesse a suffi, vous le comprendrez, à diminuer quelque peu ma confiance en beaucoup d'êtres; elle a attiédi mon admiration.

Mais, si tant d'êtres sont faibles, me direz-vous, pourquoi compter sur eux? pourquoi s'entêter à leur faire jouer un rôle? Voici: même si beaucoup d'«automatistes» sont impuissants à valoir réellement en profondeur, il faut qu'ils continuent d'avoir l'air forts durant quelque temps (grâce au comportement de quelques forts authentiques) — ils doivent jouer (involontairement, cela va de soi) un rôle de figurants, pour assurer la continuité, tandis que de nouvelles natures réellement fortes seront développées et pourront énergiquement se charger de la relève.

Sans ce refus de reculer d'un pas, sans cette incitation à bouger mais toujours vers l'avant, le Moyen Âge va revenir en pleine force.

Votre lettre me laisse croire que vous vous imaginez que je vous reproche quelque chose. Il n'en est rien. Je ne vous reproche absolument rien; au contraire: plus vous serez glorieux, plus votre action personnelle aura de l'étendue et du poids, plus nos gains seront vite consolidés ici. Riopelle lui-même nous est utile, dans une certaine mesure.

En quittant le Canada, vous auriez automatiquement dissous votre œuvre morale et sociale — si vous n'aviez laissé personne derrière vous (et vous n'avez laissé presque personne). Mais je suis resté derrière — et rien n'est perdu. Aussitôt qu'ici auront atteint la pleine maturité quelques natures vigoureuses et lucides, je pourrai partir à mon tour — et rien ne sera perdu.

Ce n'est pas uniquement par délectation que je reste dans les parages de Montréal — temporairement. J'y reste, parce que je ne peux pas encore me détourner de mes frères d'ici qui gisent dans le noir; j'y reste, parce que je suis le seul¹⁸, pour le moment, qui puisse leur indiquer une voie qui ne soit pas entrecoupée de détours superflus et coûteux. Mes frères de New York, mes frères de Paris n'ont pas besoin de moi; ils ont la possibilité de m'attendre un bon bout de temps, sans doute. Mes frères d'ici ont absolument besoin de moi (qu'ils le sachent ou non, qu'ils le

reconnaissent ou non). Je veux changer de milieu le plus vite possible; mais je ne veux pas en changer par la désertion.

Adviennent les quelques natures fières indispensables — et je partirai sans regret, avec une sorte de soulagement et de sérénité. L'épanouissement de ces natures ne saurait tarder, d'ailleurs.

Je partirai, moi aussi, acquérir quelque gloire personnelle — quelque gloire qui favorise, chez ceux qui restent derrière, un sort moins pénible.

Il faut que je publie quelques livres¹⁹, avant de partir; quelques livres, qui puissent servir de boussoles éventuelles.

Une pensée s'incruste par la publication; il faut des publications, pour aider les natures denses à ne pas choir trop souvent ni trop catastrophiquement.

Je ne suis pas le nationaliste que vous semblez croire²⁰. Je n'éprouve que de l'affection (virtuelle) pour mes frères américains et pour mes sœurs américaines; pour mes sœurs et frères parisiens. (J'ai toujours été très heureux en dehors de Montréal.) Ce n'est pas haïr ou mépriser les êtres, que de se demander s'ils sont «en deçà du Surréalisme²¹». Je connais ici plusieurs natures généreuses qui sont à des milliers de milles en deçà du Surréalisme; je n'en méprise aucune. J'ai quelque admiration en réserve pour toute forme d'authenticité; même les formes les plus archaïques.

Non seulement je ne suis pas nationaliste, mais je m'oppose à toutes les formes du nationalisme (le nationalisme canadien et tous les autres nationalismes). J'ai fréquemment combattu cette forme nouvelle et calculée de chauvinisme que constitue la propagande anti-américaine globale du Soviétisme, de même que l'anti-américanisme de l'Européen moyen (l'Européen moyen qui exprime ainsi son complexe d'infériorité en face d'un fils grandissant). Bien entendu, si je suis antina²² [...] contre les forces vivantes du Canada.

La qualité d'être demeurant pour moi beaucoup plus importante que la configuration extérieure, je m'élèverai toujours contre le mépris hautain adressé à des qualités d'être dont la forme n'est pas réductible à des lits de Procuste européens ou autres.

Je n'ai pas d'indulgence pour le nationalisme français (qu'il soit ou non d'emprunt), je n'ai pas d'indulgence pour le nationalisme américain.

Je suis antibolchévique, mais je ne suis pas russophobe. Je ne suis ni antiaméricain ni francophobe.

Par ailleurs, si le milieu d'ici est tellement pernicieux: comment y abandonner sans armes ceux qui n'ont pas l'information qu'il faut pour s'en sortir?

Un jour vous m'avez dit (encore le passé!): «J'aimerais mieux me suicider plutôt que de retourner au Collège Grasset en tant que professeur²³». Je crois que c'était vrai, et que c'est toujours vrai. D'où provient cette horreur?

Comment pourriez-vous supporter de concevoir à perpétuité des esprits jeunes qui y seraient maintenus à l'état d'élèves?

Je suis persuadé que les exigences universelles en art sont actuellement les suivantes: l'inscription instantanée de la pensée dynamique; la production, aussi spontanée que possible, de «l'accident humain²⁴». En face de cette conviction, je me suis posé une question au sujet du milieu new-yorkais... je me suis demandé si le culte traditionnel de la «technique²⁵» ne serait pas une entrave, pour les Américains, en face de ces exigences universelles de l'heure.

En face de la même conviction, je me pose aussi une interrogation au sujet du milieu français.

Je n'ai pas les objets français ou les objets américains devant les yeux. Je suis donc forcé d'échafauder des hypothèses, et d'interroger.

Un milieu donné n'est pas constamment disponible à chaque étape de l'évolution universelle, même s'il a pu être le plus disponible lors de plusieurs de ces étapes. Par exemple : tout au cours de l'actualité de l'impressionnisme et du cubisme, le milieu de France a été capable, mieux que tout autre milieu, de répondre aux exigences de l'évolution universelle en musique : cependant, à partir de l'époque post-cubiste, le milieu de France n'avait pas ce qu'il fallait pour répondre adéquatement aux exigences universelles ; c'est l'Allemagne, à ce moment-là, qui avait le milieu requis pour répondre aux nécessités universelles.

Pour la présente étape des exigences universelles, je me demande si le cartésianisme traditionnel de toute pensée française ne gênera pas la disponibilité du milieu français ; voilà tout.

Je ne méprise pas les penseurs français ; mon admiration persistante pour Breton suffirait à le prouver.

L'importance très rapide que vous avez acquise dans le milieu new-yorkais m'incite à conclure que le milieu d'ici est un milieu nourricier²⁶ ; lors de l'étape actuelle. Le retentissement de la peinture de Riopelle en Europe²⁷ m'apparaît significatif, lui aussi.

Un milieu nourricier mérite que l'on s'inquiète de son sort.

Je pense au jazz originel. Comme l'automatisme canadien, le jazz a été le produit d'une minorité bafouée de l'Amérique du Nord ; il a été autodidacte, il a été autonome à la base.

Considéreriez-vous admissible que le jazz eût été méconnu et supprimé... sous prétexte qu'il n'était pas dans la lignée de Ravel ou de Stravinsky ?

Le jazz apportait des qualités de fraîcheur uniques au monde ; des trouvailles inestimables.

Si l'automatisme canadien possède ces mêmes qualités de fraîcheur que le jazz nègre... je ne peux que me préoccuper de la conservation de ces qualités.

Ces commentaires ne représentent que des interrogations, je vous le répète.

J'ai connu le Musée de Boston²⁸, j'ai connu le Musée d'Art Moderne²⁹... Je suis conscient, moi aussi, de la nécessité pour tout art canadien de s'épanouir, de s'élargir, de s'aérer... «Épanouir» ne veut pas dire «dénaturer».

Et puis, en ce qui me concerne, les voyages dans la quatrième dimension sont aussi des voyages qui «forment la jeunesse». Croyez-moi.

Vous semblez craindre que ma réplique à Gélinas puisse être utilisée contre vous³⁰. Cette crainte n'est pas fondée, à mon avis. Comment pourrait-on vous reprocher des événements montréalais qui se sont produits alors que vous étiez à New York? En dernière analyse, je demeure le seul contrôleur de l'interprétation de mes textes; je ne crois pas avoir jamais permis que l'on exploitât contre vous n'importe lequel de mes actes.

Pour ce qui est du détail mentionné, je vais vérifier à nouveau. Mon frère a lu le texte, et il n'y a rien relevé d'insolite; mais je vais m'informer avec plus de précision. Mes agissements semblent toujours vous causer de l'appréhension... Pourquoi?

J'ai reçu un mot de Gilles Corbeil, en même temps que votre lettre. Il semble demeurer très ouvert... Il est décidément d'une finesse inouïe, cet homme. Voici un extrait de son billet: «Tout ce que vous me dites sur le P. Déziel, etc., etc., ne me surprend pas. C'est justement là le pot aux roses! Je vous laisse la surprise de mes horribles plans machiavéliques pour notre prochaine rencontre.»

Votre expo chez Agnès³¹ est une très magnifique nouvelle ! Je vais m'arranger pour aller voir ces travaux, que j'ai grandement hâte d'admirer !

Madeleine Morin³² est venue me voir à St-Hilaire, avec quelques amis. Elle est splendide... doucement rôtie par le soleil de Grèce.

En toute affection et amitié,

Claude

R.R. 2

St-Hilaire

27

Saint-Hilaire, 1^{er} octobre 1954¹

Mon cher Borduas,

J'ai bien reçu votre très belle lettre ambivalente² — votre lettre qui oscille de la rupture à l'étreinte.

Au moment de sa réception, l'affaire Gélinas³ était réglée depuis quelque temps. À la suite de la vérification promise, j'avais acquis la certitude définitive que l'erreur possible était une erreur réelle : le texte purifié est entre les mains de Gilles Corbeil depuis quelques jours.

Je me souvenais nettement que Pellan avait utilisé à son profit, pour s'imposer comme professeur aux Beaux-Arts, le besoin urgent qu'avait Maillard⁴ de se donner une contenance en face de « l'art moderne ». Malgré ce souvenir exact du point essentiel, j'avais commis une erreur sur la chronologie des événements.

Vous avez eu raison d'insister. Il ne me reste plus qu'à vous remercier de l'avoir fait. Merci.

Le passage inexact a été remplacé par le suivant :

Plus tard, lors de l'ouverture d'une exposition des travaux d'élèves, aux Beaux-Arts, des partisans de Pellan apposèrent, aux

murs de l'école, des papillons sur lesquels se lisait l'inscription suivante: À BAS MAILLARD! Ces papillons obtinrent un effet à peu près nul: puisque Pellan avait accepté, des mains de Maillard, un poste de professeur aux Beaux-Arts. Pour obtenir ce poste, Pellan avait mis à profit l'extrême pression exercée sur Maillard par les attaques vigoureuses de la Société d'art contemporain: en devenant professeur, Pellan portait un dur coup aux revendications «modernes»; puisqu'il accordait à Maillard une sorte de justification en lui faisant gratuitement une réputation de tolérance et en le transformant en sorte de «protecteur de l'art moderne». L'entrée de Pellan à l'école fut l'occasion de la rupture entre Borduas et Pellan.

Je crois que la véracité de ce nouveau texte est au-dessus de tout reproche — dans le contexte en question, du moins. Personne ne vous accusera d'être le complice d'une malhonnêteté.

Ne craignez pas pour moi, je vous en prie. J'ai su ce que c'était que de lutter avec un équipement fragile, sans les armes normales dont on a besoin: j'ai su ce que c'était que d'être insulté basement et vilipendé parce que l'on défend instinctivement (et aveuglément) des valeurs indispensables. À présent que j'ai davantage que les armes nécessaires: personne ne peut plus rien contre moi.

La version première de ma riposte à Gélinas est encore entre les mains de Jean Vincent, à *L'Autorité* — je lui en ai fait cadeau. Si Gélinas, grâce à un coup de main de *L'Autorité*, essaie d'utiliser contre moi cette erreur du début, il n'aura fait que se jeter dans ce qui est devenu un piège (un piège non prévu mais néanmoins efficace).

Lebeuf⁵ a été de mes amis; il a été peu des vôtres. Je lui avais fait confiance: confiance que j'accorde en principe à tous ceux qui m'approchent. L'esprit de Lebeuf n'est pas à la hauteur de l'impression que provoque habituellement son physique favorable: Lebeuf est un crétin, il est donc sans importance. Ce n'est pas parce que Lebeuf lui-même aurait de l'importance, que je vous ai entretenu de lui: j'ai parlé de Lebeuf, parce que Lebeuf a pu agir avec l'approbation et la docile compréhension de Leduc (opportuniste) et de Mousseau (naïf) entr'autres.

Du reste, Lebeuf vient de perdre le contrôle des activités artistiques à l'Échourie. Le groupe de Lebeuf (Leduc-Mousseau y compris) boude.

Lebeuf agissait pour le compte du Stalinisme, à travers les «boys scouts néo-chrétiens d'Ambroise Lafortune⁶». Rétrogradation sur toute la ligne!

J'ai appris que la compétence de Lebeuf avait été chassée de l'Échourie, quand on est venu me chercher à St-Hilaire, l'autre nuit, pour me permettre d'assister au vernissage de la première exposition dans la cave⁷. C'est un très curieux ami de Goguen, Jean-Léon Boutin (rêvasseur presque délirant, qui enseigne la musique et qui joue de l'orgue à l'église), qui m'a transporté en auto.

Molinari a présentement la main haute à l'Échourie. Sa personnalité n'est pas entièrement rassurante, mais son orientation est sans doute mille fois plus lucide que celle de Lebeuf.

La cave de l'Échourie a été décorée — d'une façon aussi neutre que possible — par Alfred Olssen.

La première exposition dans la cave était consacrée aux œuvres d'Olssen. Quelques grands tableaux sans doute flous⁸; mais aussi, plusieurs petits objets valables.

Je revenais à Montréal — pour quelques heures — après quelques mois d'absence. L'atmosphère de l'Échourie m'a encouragé.

Je crois que les éléments jeunes vont se montrer dignes de nos espoirs.

Quand il y aura des tables dans la cave, le local sera sans doute moins parfait que maintenant pour les expositions: mais, il sera quand même sympathique, j'en suis sûr.

Une série d'expositions est prévue: Ulysse succédera à Olssen; puis, ce sera au tour d'Albert Slikaitis⁹ (dont les tableaux primitifs ont une belle fraîcheur sensible). Il est question de Blair, de Champeau-Champagne¹⁰.

L'imposture bolchévique¹¹ a été mise en échec. C'est une nouvelle qui me procure de la satisfaction, ayez-en l'assurance.

Au moment peut-être où vous-même écriviez la lettre que j'ai reçue de vous, Georges Ouvrard est venu me lire à St-Hilaire un début de lettre qu'il avait écrit à mon intention : dans ce document, il était dit qu'à son avis je suis le seul «automatiste» qui reste — et Georges me présentait la chose comme s'il m'apprenait une grande découverte. Cette constatation poussait un peu Ouvrard au pessimisme en face de notre collectivité : je lui ai dit que la perfection n'était pas la seule nourriture réaliste de l'optimiste.

Georges avait aussi commencé à écrire une lettre à Sam, une autre à Molinari, une autre à Goguen : il n'en avait terminé aucune, mais il était parvenu à circonscrire exactement ce qu'il voulait dire dans chaque cas.

Un type épatant, ce Georges Ouvrard !

Dans nos parages, il existe deux positions distinctes vis-à-vis le mot «surrationalnel». Deux forces contraires tendent à exiger son abandon.

Tentative de recul et tentative de dépassement.

Il y a ceux qui veulent abandonner le mot «surrationalnel», afin de retourner plus facilement à l'immanence par le suicide philosophique.

Il y a ceux qui veulent abandonner le mot «surrationalnel», afin d'affirmer que son dépassement a été réalisé.

Ma sympathie va au deuxième groupe : même si ce deuxième groupe ne semble pas avoir une crainte suffisante de l'injustice. Ce «dépassement» a tendance à s'effectuer dans un sentiment d'autonomie un peu fictive. Il semble que ce «dépassement» ne s'effectuera réellement que dans la sérénité critique : c'est-à-dire, dans la justice.

On a un peu tendance à faire comme si «indépendance» était synonyme de «rejet».

On a un peu tendance à qualifier naïvement d'« objectivité » tout ce qui est « condamnation ».

Les fétichistes primitifs enfonçaient des objets pointus dans l'image de ceux qu'ils voulaient détruire, et croyaient ainsi les avoir détruits. Il y a de ce fétichisme, chez les jeunes « automatistes anonymes ».

Pourtant, ce n'est pas être « indépendant » d'une réalité que d'en taillader l'image illusoire. C'est tout simplement être dépendant des méthodes fictives de maturation.

Sam admire beaucoup Molinari, parce qu'il voit chez Molinari l'audace de rejeter des valeurs réputées intouchables. Pourtant, la lucidité n'est pas le seul motif imaginable à la condamnation... La condamnation peut avoir mille autres motifs que la lucidité. Par exemple, une jalousie <illisible> primaire peut expliquer, aussi bien que la lucidité, la condamnation d'un objet valable (ou non)...

Enfin, je suppose que tout ceci fait partie des processus normaux de croissance...

Mais, j'en suis définitivement convaincu, il n'y a pas de maturité véritable sans justice sereine.

L'objectivité, c'est la justice.

La justice, c'est la capacité de situer à sa place ce qui est bon, ce qui n'est pas bon.

En tant que directeur de *Arts et Pensée*, Gilles Corbeil a accepté de publier ma réplique à Gélinas¹². Des tiraileries avec Julien Déziel sont à prévoir. Corbeil m'a affirmé que, si Déziel s'oppose formellement à la publication de mon texte, il va rompre avec le franciscain. Corbeil me semble une nature assez fière : aura-t-il, cependant, le courage d'en venir à cette extrémité ?

Corbeil a certainement du chemin à parcourir... Son espoir de « neutralité » est tout à fait utopique.

Corbeil m'a appris que le prochain numéro de *Arts et pensée* va publier le texte de Fernand (en même temps, donc, que

l'article de Gélinas et le mien). Fernand vous a-t-il fait parvenir copie de son texte¹³? Corbeil m'a dit que Fernand était à y travailler..

Corbeil semblait croire que le texte de Fernand allait nécessairement provoquer une déclaration de vous. J'ai fait la moue...

Personnellement, je préférerais que cette déclaration se produise. Mais Corbeil a certainement tendance à surestimer le dynamisme et l'importance du texte de Fernand¹⁴...

Corbeil veut que mon texte, dans la revue, soit accompagné de reproductions. Il m'a suggéré une reproduction d'un de vos tableaux, une reproduction d'un tableau de Fernand: j'ai accepté ces suggestions. J'ai aussi suggéré une reproduction d'un tableau «réaliste-socialiste» de l'URSS; et aussi, la reproduction de deux tableaux de Pellan: un tableau figuratif bon, un tableau non figuratif mauvais. Corbeil est d'accord. Peut-être une reproduction d'un objet de mon frère Pierre sera-t-elle publiée, aussi.

Je n'ai pas accepté encore de devenir collaborateur régulier à la revue. La présence des soutanes me gêne considérablement.

Si Gilles parvient à me faire confiance définitivement... je vais lui faire une suggestion dont j'ai, depuis quelque temps, l'idée: je vais lui suggérer de vous demander un article sur les peintres américains actuels — article qui serait publié avec des reproductions.

Peut-être serait-il possible, également, de demander à quelque lucide écrivain français dévoué un article sur Tal-Coat¹⁵...

À propos de *Arcane 17* et de la conception de Breton, j'avais bien écrit: «Cette possibilité, je la conserve pure pour ceux qui pourraient encore y accéder...» Il ne s'agit pas de mettre en conserve pour autrui quelque expérience vécue que ce soit.

Il m'est impossible toutefois de sous-estimer le pouvoir de la négativité.

« Conserver pure¹⁶ » : ce veut dire que je ne prononcerai jamais une parole, que je ne poserai jamais un geste, qui soit de nature à empoisonner une joie de cet ordre. Le pouvoir de la négativité est à peu près illimité. Érostrate¹⁷ est tout-puissant, ou à peu près. Chez quelqu'un qui me ferait confiance, je n'aurais pas le pouvoir de détruire mais j'aurais le pouvoir d'assombrir une possibilité de cet ordre. « Conserver pure » : je veux dire par là, m'abstenir, moi, de commettre le moindre acte porteur d'ombre.

Vous m'écrivez : « Pour moi c'est l'émoi qui alimente toute la vie par la profonde modification qu'il opère dans la conscience ; modification en perpétuelle transformation. » Je partage entièrement cette opinion. Mais je ne peux m'empêcher de souligner que — dans certains cas, du moins — la qualité de l'émoi est déterminée autant par la qualité de l'objet que par la qualité des sens réceptifs.

Je suis persuadé qu'un objet amoureux peut être rencontré capable, à lui seul, par sa présence constamment renouvelée et finalement inépuisable, d'alimenter et d'élargir l'émoi — tant que la vie dure. Je concède et affirme qu'un objet comblant de la sorte est très rare, qu'il est un phénomène spécial de la nature. Semblable objet est aussi rare et impensable que le palais du facteur Cheval¹⁸. Et pourtant le palais du facteur Cheval existe — à un exemplaire unique.

L'objet a de l'importance. N'importe quel objet peut provoquer l'amour, le grand amour, l'amour extraordinaire. Il faut rencontrer un objet exceptionnel pour connaître l'amour inouï.

Breton a pu se tromper d'objet, en Jacqueline Lamba¹⁹. Ceci ne prouve pas pourtant — théoriquement, du moins — qu'il n'ait pas raison la seconde fois !... même si j'incline à croire, moi aussi, que Breton se trompe en l'occurrence²⁰.

Breton seul pourrait témoigner ici avec justice.

Dans *Arcane 17*, j'avoue ne pas avoir vu d'Éternité ou d'Au-delà²¹. Breton a peut-être risqué quelques métaphores imprudentes²²... Si tel est le cas, j'ai le sentiment que ces images n'ont pas plus d'importance pour lui que n'en avait, pour Victor Hugo, l'introduction de personnages de la mythologie grecque dans la poésie. On n'accusera pas Hugo de croire en Jupiter!

De la part de Breton... l'expression d'une idée de virginité féminine m'apparaît plus qu'invraisemblable.

Je vous reparlerai de *Arcane 17*, quand j'aurai relu le volume — ce que je m'empresserai de faire, dès que j'en aurai le loisir.

En Breton, j'admire le poète. Le poète non pas en tant qu'il écrit de la poésie: il est inférieur à bien d'autres en cela. Le poète en tant qu'il pense. Le poète en tant qu'il a l'intuition de rendre accessibles d'impondérables nuances de réalité, des nuances intangibles à la notion catégorique.

Il n'existe en moi aucune volonté «isolante²³», je vous l'affirme. L'Échourie est ordinairement un lieu plein de gens de toutes les races, de toutes les origines. Je fraternise avec la plupart d'entre eux — aussi bien ou mieux que les autres Canadiens de la place.

Dans mon livre²⁴, je suis rendu à la page 322. Il me reste encore, au moins, vingt bonnes journées de labeur ardu. J'espère que la fatigue ne viendra pas me couper les pattes.

J'ai aussi complété mon 146^{ième} dessin.

Une seule information: serez-vous à Montréal pour l'expo chez Agnès²⁵?

Avec le sourire

et avec une affection sincère,

Claude

P. S. À l'occasion: veuillez écouter quelques disques de Sidney Bechet²⁶, de Louis Armstrong²⁷, de Tommy Ladnier²⁸, de Baby Dodds²⁹. Et dites-moi ce que vous en pensez.

28

Saint-Hilaire, 12 octobre 1954¹

Mon cher Borduas,

Deux mots encore d'*Arcane 17*. Vous m'écrivez: «Mais depuis très longtemps je crois que seule la forme amoureuse malheureusement interrompue à la phase délirante permet une fixation définitive intéressante².» Ceci est très possible: et le contraire ne sera certainement jamais démontré. J'incline personnellement à croire que vous avez tout à fait raison ici. Je suis forcé cependant d'insister sur un détail: la qualité d'émoi de la phase délirante peut être déterminée par la qualité de l'objet aimé. Il entre de l'émoi dans l'admiration des objets d'art: on ne me fera pas croire que la valeur sensible du palais du facteur Cheval est sur le même palier que celle d'un tableau d'André Derain³.

Dans le livre en question, je crois me souvenir avoir soupçonné quelque faiblesse insolite — mais, en des endroits différents de ceux qui ont frappé votre attention. À l'époque où *Arcane 17* fut écrit Breton avait évidemment la nostalgie de Paris, alors qu'Aragon — haut dignitaire de la Résistance — gueulait sur tous les tons que Breton n'aurait plus jamais le droit de rentrer en France⁴; en bon crétin efficace, Aragon évoquait, entr'autres motifs de cette exclusion, l'«antipatriotisme» de Breton. Alors, Breton semble s'être vu contraint de tempérer, d'expliquer que sa dénonciation de «l'esprit français» n'a jamais porté que sur une catégorie de l'esprit français, etc. Il a un peu l'air de mendier son retour à Paris.

Il n'est pas impossible que l'exaltation de l'amour global et définitif, par Breton, à ce moment-là, ait été inspirée par cette même nostalgie de Paris — du Paris où il avait écrit *L'Amour fou*⁵.

Conséquemment, du point de vue de la stricte véracité, il n'est pas impossible que, dans ce lyrisme assez ardent, il se glisse une part quelconque de duperie. Mais, peu importe le point d'origine, peu importe l'intention! En obéissant à des «nécessités émotives», comme vous le dites fort bien, Breton — tout en décrivant un état privilégié qui n'est peut-être pas forcément le sien en réalité — met en lumière une possibilité pleine d'exigence et de joie. Son attitude est, en tout cas, permissive; et le permissif, à mes yeux, est toujours digne de considération.

Pour ce qui est de «l'émotivité virginale⁶», c'est bien, quant à moi, l'état le plus méprisable que l'on puisse concevoir chez la femme! Je suis à peu près sûr que «femme-enfant» ne sait désigner qu'une *structure de la sensibilité*.

Je relirai *Arcane 17* — d'ici là, je ne peux plus en dire un mot.

Des précisions me semblent nécessaires au sujet de l'idée d'«archaïsme⁷».

La notion de temps et la notion d'évolution doivent toutes deux entrer en ligne de compte ici.

On ne peut pas confondre l'objet prophétique d'hier avec l'objet archaïque d'aujourd'hui.

Des objets peuvent être actuels dans le temps et être inactuels dans l'évolution; des objets peuvent être inactuels dans le temps et avoir été actuels dans l'évolution. Il y a même des objets extrêmement prophétiques qui sont capables d'être inactuels dans le temps et actuels dans l'évolution. (Et dispensons-nous de parler de ceux qui sont inactuels dans le temps et inactuels dans l'évolution).

Ceci nous amène donc à envisager l'attitude critique. On ne doit pas perdre de vue, me semble-t-il, que l'attitude critique est possiblement du présent ou possiblement archaïque.

Fernande S[ain]t-Martin⁸ exprime, à mon avis, l'attitude critique la plus désuète quand elle proclame que «Rimbaud fait pitié aujourd'hui⁹». Certes, le rayon prophétique de l'œuvre de

Rimbaud a atteint aujourd'hui son extrémité¹⁰; mais Rimbaud a été, en poésie, la réalité prophétique¹¹ la plus vaste de son époque — et son importance y est comparable à celle de Cézanne en peinture. Dirait-on que «Cézanne fait pitié aujourd'hui» — même si le rayon prophétique de son œuvre a atteint, lui aussi, son extrémité?

L'œuvre de Rimbaud, comme toute œuvre valable, comportait deux éléments essentiels: des apports à la connaissance, et l'expression d'une sensibilité individuelle unique.

Pendant des décades et des décades, on s'est borné à approuver globalement telle école au détriment de telle autre école ou de telles autres; à désapprouver telles écoles au bénéfice de telle école, etc. C'est dire que, devant un objet d'art, on ne tenait compte que de la notion intellectuelle contenue en lui ou induite de lui.

Or, depuis ce temps, il me semble, un progrès a été accompli en critique¹²: on a pris conscience d'une réalité moins transitoire et moins fugitive que l'apport à la connaissance, on a découvert qu'un objet d'art pouvait être avant tout une concrétion sensible aussi durable qu'une montagne. On pouvait dès lors ne considérer que secondairement en critique l'aspect évolutif, et fonder une échelle de valeurs d'après les diverses qualités sensibles individuelles.

Ne tenir compte que de la notion intellectuelle à découvrir ou à induire, c'est retourner à Boileau et à nos arrière-grands-pères¹³, c'est avoir en critique une attitude profondément archaïque.

Certes, le producteur actif de réalités sensibles ne peut se passionner, subjectivement, que pour les éléments prophétiques de l'heure qui alimentent son efficacité personnelle. Mais, il me semble, une distinction normale peut s'établir très facilement entre la fonction du producteur et le rôle du spectateur.

Un objet peut être regardé autrement qu'en fonction de l'efficacité personnelle: l'admiration peut être une opération

désintéressée, strictement voluptueuse¹⁴... À ce compte-là, les objets prophétiques de toutes les époques sont sur le même pied devant l'attitude critique.

En quoi l'expression sensible unique de Rimbaud¹⁵ se serait-elle détériorée, plus que celle du Mont St-Hilaire, depuis 1870?

L'abandon de la réalité sensible en critique signifie le retour à quelque cérébralité stérile et destructrice de vie. Attitude complètement réactionnaire!

Fernande S[ain]t-Martin a des sens à peu près aussi réceptifs que ceux d'un professeur de théodicée à l'Université de Montréal.

Pour moi: mettre l'accent sur l'actuel en création, naturellement! Ne pas, pour autant, mettre l'accent sur l'archaïque en critique!

Pour ce qui est de *L'Ombre sur ce cerceau*¹⁶: je suis de plus en plus convaincu que cet objet n'a pas encore été enfoncé ailleurs ou ici — pas plus que votre peinture, par celle d'Olssen ou de Molinari.

À bientôt,
Claude

P.S. Des conditions financières, psychologiques, littéraires et saisonnières ne m'ont pas permis d'assister au vernissage de votre exposition. Je le regrette vivement. J'irai voir vos travaux, chez Agnès Lefort¹⁷, aussi tôt que je le pourrai.

29

Montréal, 10 novembre 1955¹

Cher Borduas,

Je ne vous apprendrai rien en vous disant que, depuis longtemps, je devrais être mort. Ceux qui, par quelque hasard, pensent à moi occasionnellement, eux aussi, ne peuvent être que

de cet avis. Pourtant, aujourd'hui 10 novembre, je suis encore en vie. En vie, et théoriquement libre². À l'instant de parcourir cette lettre, toutefois, vous aurez peut-être entendu dire que je suis mort.

En tout cas, je serai probablement mort. Très probablement.

Depuis des mois et des mois, je suis tout à fait conscient de l'absurdité impudente de ma survie. Je me suis parfois demandé comment il se faisait que mes rouages continuaient à bouger, alors qu'aucun mobile décelable n'existait à cela... Comment ne cesse-t-on pas de bouger automatiquement, alors qu'il n'y a plus de raison pour que l'on demeure en vie?

Au vrai, quelque curiosité, sans doute fort blême, restait encore en moi et répugnait à abdiquer ses besoins. Cela, en dépit du coût exorbitant pour moi de chaque instant de vie.

J'avais fixé pour le milieu d'octobre le moment de ma suppression. Mais la tentation de l'impossible est venue une fois de plus: une curiosité irrésistible est éclosée d'un événement. On m'a appris que Dyne doit jouer au TNM, à partir du 10 novembre, le rôle-titre de *La Mouette* de Tchekhov³. Il me fallait durer jusqu'au 10 novembre, me rendre jusqu'au théâtre; voir Dyne.



Ce semble facile et simple: marcher jusqu'à un siège et s'asseoir, seulement regarder alors que les autres agissent. Être spectateur au théâtre.

Ce serait très simple, si ma présence n'était une sorte de scandale partout où je vais. «C'est un fou...» «Attention...» «St-Jean-de-Dieu...» «V'là le fou...»

Cher Borduas, je suis «l'idiot du gros village». Ou, du moins, l'un des idiots...

Mon physique et ma légende ont provoqué des manifestations de mépris absolument ignominieuses.

On ne se gêne plus devant un paria de mon acabit. Aucune pudeur, aucune précaution. C'est à ma face que les opinions injurieuses, que les simagrées dédaigneuses s'expriment. Peut-être croit-on que l'inaptitude à parler aisément veut dire l'incapacité de comprendre tout de l'ambiance : c'est une erreur.

J'entends, je saisis... et je dois subir sans bouger.

Connaître le sort de l'idiot du village, ce pourrait être une expérience intéressante — si je pouvais y mettre un terme à volonté. Hélas, il n'existe qu'un arrêt pensable ; et du reste, incertain : la fuite dans le néant.



Des médisances adéquatément horribles peuvent être dites sur mon compte. Pourquoi, alors, y ajoute-t-on des calomnies ? Pourquoi, par exemple, va-t-on répétant que je suis homosexuel ?



La libération de l'hôpital avait pour moi une importance capitale : elle me rendait la possibilité de mourir dans l'immédiat — alors que l'hôpital ne m'offrait qu'une agonie très lente et odieuse.

Mes horizons se trouvent singulièrement exigus. Mes choix ne sont pas nombreux, mes choix portent sur de toutes petites conjonctures.

Même en face de la mort, la maladresse qui englué tous mes actes opère. À cause de cette maladresse, la tentative de suicide est un risque — je risque d'empirer mon sort en n'y mourant pas.

Je risque de n'être que blessé — je risque de retourner à l'incarcération, plus meurtri et plus désespéré qu'auparavant — et cette prévision est la plus effrayante de toutes.

Il faut comprendre une chose : pour moi, le danger le plus terrible serait de perdre l'actuelle possibilité du suicide. Une tentative de me tuer ne doit pas échouer : l'échec voudrait dire un ligotage sans issue, une immobilisation agonisante et pourrissante.

Or, je suis maladroit ; et je suis grotesque. Je ne peux pas aller loin, je ne peux pas faire grand'chose sans que mes déplacements suscitent de la méfiance ou de la curiosité. Ma liberté relative dépend de mon habileté à ne pas effrayer, à ne pas causer d'appréhensions trop aiguës.

Pour me tuer, je dois ne pas éveiller l'attention.

Ces circonstances imposent, à toute entreprise de suicide de ma part, des limites assurément dangereuses. Au vrai, je ne puis tenter la mort que dans les parages immédiats de ma demeure.

La maladresse me ferait probablement rater une tentative qui demanderait de l'exactitude, les conjonctures se rétrécissent jusqu'à une seule : je dois me laisser tomber du toit de la maison⁴.

La bâtisse est-elle d'une hauteur suffisante ? La chute fera-t-elle de moi un mort ou n'en fera-t-elle qu'un invalide ? À cela mon inexpérience et ma balourdise interdisent des réponses catégoriques. Les questions équivalent donc à des inquiétudes graves. Qui interroger sur de pareils sujets ? Qui ne serait pas assez moralisant pour décider que l'emprisonnement fût préférable à la mort ?

Le holà avant même la tentative de mourir ? Possibilité répugnante sans aucun doute.

Malgré la petitesse du champ d'action, rien n'est simple. Il y a aussi la peur de la mort, bien entendu.

La peur de la déchéance à l'infini est plus grande, cependant. Je vais donc tenter de mourir.



Je déteste de plus en plus que les autres soient tourmentés.

Mon suicide ne pourrait secouer gravement qu'une seule personne, ma mère⁵.

Hésitation, donc.

Hésitation à surmonter.

Ah! quelle noirceur!



Je me défiais de l'improviste. Depuis quelques mois, un message ultime de suicidé, complètement écrit, repose dans un tiroir de mon bureau. Je ne m'en suis pas encore servi. J'attends, j'attends, j'attends... Comment dissimuler qu'il me coûte, malgré tout, de sacrifier les quelques joies éparpillées à travers mes angoisses et mes craintes? Le néant, c'est l'absence de tout — d'absolument tout.

Je reconnais la valeur des joies qui me restent. Mais la disproportion est devenue trop grande entre ces joies et leur coût. Je paye trop cher en malaises, en humiliations, en peurs.

Le message ultime du suicidé me servira... Il a un peu vieilli, mais il me servira. Mes sentiments ont quelque peu changé depuis qu'il fut écrit, mais il me servira. Écrire est devenu pour moi tellement difficile que, de toute façon, je dois renoncer à transmettre les choses contradictoires et minuscules que je ressens. L'essentiel de mes préoccupations se trouve dans le message; ce suffira.

Et puis, qu'importe?

Je parle de mes affaires comme si elles avaient encore de l'importance, comme si des conséquences allaient naître de ma mort. Équivoque imputable à l'urgence de parler. Je n'ai pas d'illusions. Hors de ma conscience qui vacille, ma mort n'est rien. Ce ne sera même pas un petit fait divers. À peine effleurés passagèrement, des êtres diront: «Il fallait en arriver là... C'est

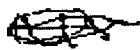
pour le mieux...» ou encore : «Ce n'est pas trop tôt»... Voilà tout. Voilà tout.



Ma mort n'aura pas plus d'utilité, pas plus de rayonnement que ma survie.

Mourir ainsi, mourir inutilement, sans signification — c'est enrageant.

Et continuer de survivre n'embellirait rien, ne signifierait rien.



L'autre soir, alors que je marchais sur le trottoir, un garçon a ramassé un caillou à mon approche — épouvantable précaution.



Je sais que vous n'allez pas essayer de nuire à ma nécessité la plus persistante, et que, d'ailleurs, vous n'en auriez plus le loisir. Je peux parler franchement ; échapper aux petits mensonges de fou auxquels personne ne croit mais qu'il faut, par une satanique prudence, répéter périodiquement.

Il est impensable de mourir sans avoir dit, au moins une fois, le plus exactement possible, ce qui remue encore dans sa peau.

Ici, nous allons toucher davantage au superstitieux, à l'irrationnel. Les valeurs dont je vais parler n'ont sans doute pas de répercussion hors de ma tête. Mais, tant que ma tête existe, elles y sont. Et je vais en parler avec toute la liberté dont je dispose.

La répugnance irréductible au catholicisme compte essentiellement dans mon refus d'envisager l'internement comme solution tolérable.

Je ne veux pas d'une mort catholique — j'entends d'une mort faussement catholique, d'un catholicisme imposé alors qu'on n'est plus capable de parler et de se défendre. Je ne veux pas des petites tricheries qu'implique une pareille mort. Pour autrui ma mort sera futile — car tout ce que fait un malade mental est automatiquement sans portée —, mais je veux qu'elle échappe au mensonge. Je tiens à ce que ma mort soit sans ambiguïté. Caprice opiniâtre.

Surtout, il est impérieux que ma mort soit identique en risque intemporel, à celle de Muriel⁶. Je suis convaincu d'aller vers le néant. Mais, à supposer que je me tromperais, je ne veux pas d'un itinéraire autre que le sien⁷.

L'affirmation de Muriel sera répétée. Elle ne sera pas plus entendue, pas moins défigurée⁸ cette fois que la première. Tant pis.



Cher Borduas, j'aperçois votre vie qui s'élargit sans cesse. La vie est opulente.

Qu'il y a de beautés, de succulences!

Toutes ces choses adorables que je voudrais connaître et flatter!

Moi, c'est la surabondance des inaccessibilités qui me tue.

Je ne sais plus l'art d'approcher, de toucher, de posséder. Je suis devenu dégoûtant; et l'aversion que j'inspire me confit dans une croûte infranchissable; une croûte que personne ne voudra plus jamais franchir sincèrement, ne franchira plus jamais. On ne peut plus m'aimer, on ne peut plus aimer ce que je suis devenu: il faut que je meure⁹.

Aimer ce qui ne peut plus nous aimer? Aimer qui ne peut plus nous aimer? Cela ne s'ose que de très loin, de très très loin... puis, de trop loin.

Je sais que cette amputation ne concerne que moi, ne touche que moi: je sais que, pour infiniment d'autres, la vie reste riche.

Vivez! Vivez!

Qu'il y a de douceurs, de griseries, d'éclatements cendrés, de finesses, de détentes, d'assouvissements et d'appétits¹⁰!

Ma soustraction n'enlève rien à l'inépuisable vie. Je le sais bien. C'est terrible.

Ah! que je préférerais vivre!

Si je pouvais.



Une publication de New York m'est parvenue il y a des mois¹¹. Un sentiment profond de lassitude m'a empêché de vous écrire alors. Aujourd'hui je vous remercie.



Je souhaite et prédis le bonheur à votre fille Janine.

Dites adieu à tous pour moi. Dites adieu à Marcelle¹², à Le Febure¹³, à Champeau¹⁴; à Riopelle aussi. Dites adieu à tous. Dites-leur que je voudrais pouvoir les aimer longtemps.



(Et dites adieu aussi — pourquoi pas? — à Reybaz¹⁵, à Tania Balachova¹⁶, à Breton, à Germaine Montero¹⁷, à Vitold¹⁸, à Michel de Ghelderode, à Camus, à Ferré, à Lollobrigida, à Michel Simon.)



De la bonté en ma faveur? Il y en a eu. De la patience? De la générosité? Il y en a eu.

Le crépuscule non voulu ne me permet pas de désigner du doigt tout ce qui rutille.



La vie rayonne.

Salut du Mongol¹⁹.

Claude

30

Saint-Hilaire, 20 septembre 1956¹

Cher Borduas,

Je viens de lire *L'Épopée romantique* de Maurice Pierre Boyé². J'y ai trouvé plusieurs récits instructifs ou touchants ou stimulateurs. Un bal masqué³ organisé par Alexandre Dumas donne à rêver... Vous qui êtes en France, pourriez-vous me dire quelques mots de deux peintres romantiques que je ne connais pas: Paul Huet⁴ et Alexandre-Gabriel Decamps⁵. Comment les voyez-vous de notre poste à nous⁶?

Je profite de cette lettre pour vous faire connaître quelques épisodes dramatiques de ma vie.

Il y a eu ma rupture avec l'impitoyable psychiatre⁷ qui m'avait pesé sur l'estomac pendant près d'un an et demi. Il y a eu ma révolte mousquetairesque contre un préjugé horripilant. Il y a eu

l'agression (vaguement tantouzarde) de mon frère Pierre contre moi. Il y a eu ma brève épopée de cowboy conquérant célébrant sa libération (manière d'enterrement de vie de garçon). Il y a eu ma deuxième arrestation et mon internement⁸ — événements provoqués vraisemblablement par le renégat Pierre Gauvreau⁹ et la catholicarde Magdeleine Arbour¹⁰ et le dit psychiatre (Roger R. Lemieux).

À l'époque de mon premier internement, j'étais certes fort délirant. Mon séjour à Bordeaux¹¹ avait été infernal, et mon transfert à St-Jean-de-Dieu ne me sembla relativement acceptable qu'à cause d'un motif illusoire : je croyais venir y délivrer Muriel prisonnière. J'avais fini par imaginer que Muriel n'était pas réellement morte — la cérémonie funéraire de la Côte-des-Neiges n'avait été qu'une mise en scène, une de ces monumentales hypocrisies macabres dont les sociétés cléricales sont friandes. En fait, Muriel avait été internée à St-Jean-de-Dieu en dehors de ma connaissance — et cette hypothèse concordait avec des menaces prononcées contre Muriel vivante. À la fois on s'était méfié de ma violence et de ma droiture et on s'était servi de moi comme sujet d'expérience candide — ma souffrance devait permettre d'établir hors de tout doute mon attachement envers elle et pouvait ainsi l'aider à retrouver confiance en elle-même. À la salle St-Léon mon attitude était un mélange d'euphorie consciente et de désespoir inconscient. L'euphorie s'en alla quand le gardien Grenier me jeta brutalement sur le plancher alors que j'étais bourré de calmants et qu'on m'avait enfoncé dans le dos des piqures amollissantes : je ne pouvais pas refouler le fou rire que m'imposaient les ensembles plastiques du chapelet déterminés par un haut-parleur tout comble du débit du moulin à prières Léger¹². À la salle St-Léon j'avais commencé la rédaction d'un texte radiophonique — *Les miracles se multiplient*¹³ — mais je n'eus jamais le temps de le terminer. Avant de déménager à la salle St-Gabriel¹⁴, cependant, je fus

réveillé en pleine nuit alors qu'une femme aux cheveux noirs et à l'expression dure ressemblant à celle de M^r Hyde m'étranglait de ses deux mains (elle se nomme Garde Bourbonnais, je le sais maintenant). J'eus aussi la connaissance (nocturne) des rapports lesbiens et morphinomanes d'une gardienne de nuit religieuse et d'une infirmière. En cette salle St-Léon¹⁵, j'ai écrit aussi quelques poèmes¹⁶ (un de ces poèmes à l'intention d'une infirmière, Anita Tougas dont c'était l'anniversaire de naissance) — et j'ai appris depuis qu'on en avait beaucoup ri. (Ô Germain Nouveau¹⁷, salut!)

Puis, je vécus en la salle St-Gabriel¹⁸ — le lieu le plus démoralisant du monde. Je fis bientôt connaissance avec les méthodes policières de R*** (qui avait été cinq ans patient avant de devenir gardien — il en avait gros sur le cœur!); parce que j'avais négligé de répondre prestement à l'un de ses ordres il me tira vivement par une manche et elle se déchira, il m'agrippa par derrière et me projeta aussitôt sur le plancher pour m'y appliquer le *knee drop* de Kowalski¹⁹ — c'est son genou et son poids sur mon cou à moitié disloqué que je l'entendis m'intimer: «Veux-tu m'obéir? Veux-tu m'obéir?» Quelques heures de cachot (par moi) firent suite à cette noble scène. N'y avait-il aucun médecin responsable dans cet hôpital? Il y avait le docteur Roger R Lemieux — et ce fut mon plus grand malheur de tomber entre les pattes d'un tartuffe «rationnaliste». Il y avait aussi le docteur Obrienovitch, petit bout de femme européenne (amie d'Andrée Maillet Hobden²⁰) et qui était une admiratrice de Sartre — mais R R Lemieux avait soin de maintenir sous l'abat-jour de sa prudence à lui le zèle laïcisant de l'existentialiste (à la dialectique d'ailleurs fort schématique). [À] St-Gabriel j'écrivis à Muriel (en accompagnant ma lettre d'un dessin la représentant²¹); ce n'est que lorsque je fus convaincu de sa mort réelle que le découragement m'envahit dangereusement. J'eus bien des difficultés avec une religieuse sadique et ignorante: Sœur

Thérèse-Laura. Bien sûr, il y avait des copains sympathiques et plus compréhensifs: Léo Gagnon, Emmett Morin... Nous avons joué au bowling ensemble. RR Lemieux, qui a pratiqué la psychiatrie en Europe et à Boston, me dira plus tard que, dans un hôpital bien administré, un cas comme le mien pouvait se régler en trois jours. Il reste à savoir si Lemieux faisait allusion à un règlement par l'eugénisme²² ou s'il ne se foutait²³ pas tout simplement de ma gueule — toujours est-il qu'il prescrivit lui-même pour moi le supplice (chinois ou médiéval, je ne sais trop) de l'insulinothérapie²⁴. Stendhal ou Céline ne parviendraient pas à décrire adéquatement le niveau de souffrance que l'on atteint par ce procédé moderne (soit dit en passant, considéré comme désuet par les médecins progressifs des U.S.A.²⁵). Je dus traverser, lié à mon lit par des courroies incassables, une quarantaine de comas à l'insulino-choc. Au bas mot, c'était comme si on m'arrachait avec des pinces à épiler, séparément et simultanément, tous les nerfs de la tête. Je suis devenu tout boursoufflé²⁶ — et c'est alors que j'ai connu l'abrutissement graduel, le ralentissement effarant. Bientôt, je ne pouvais penser qu'avec grande difficulté; j'avais de la misère à marcher, je titubais; je pouvais à peine parler, à peine respirer²⁷.

Ces misères indescriptibles étaient-elles indispensables? Roger R Lemieux n'aurait eu qu'à me laisser terminer *Les Miracles se multiplient* et à en faire avec moi l'analyse lucide a posteriori²⁸. La libre association d'idées²⁹, conseillée par Freud, aurait suffi à faire venir à la surface tous les éléments troubles de ma pensée; car *Les Miracles se multiplient* contenait sans doute tous les éléments secrets de mon inconscient³⁰.

C'est dans cette atmosphère d'incompréhension et de brutalité que je répondis (assez énergiquement) au questionnaire sur les arts que Rodolphe de Repentigny faisait circuler dans ce temps-là. C'est une amie du peintre Belzile³¹, Garde Odile Hubert, qui m'avait remis le texte de Rodolphe.

En l'hôpital, je n'eus qu'une seule aide vraiment touchante : celle d'une belle infirmière, Doris Hall. Sans doute, elle aussi est un peu sadique mais elle a le mérite d'être si blonde.

Une seule occasion me fut donnée de m'exprimer largement. Un jeune médecin, le docteur Léo-Paul Ferron, qui était en charge d'un groupe d'étudiants en médecine, m'avait visité quelques fois ; un jour, il vint en compagnie de quelques-unes des plus belles jeunes femmes de Montréal. Pendant des heures, je pus être à mon aise, sarcastique, agressif, impudent, galant, dramatique, ému. Je caressai amoureusement l'avant-bras d'une de ces très belles jeunes femmes. Bien entendu, RR n'assistait pas à ces dialogues — car il aurait tout fait gâcher. C'est à cette réunion que je racontai que le docteur Lemieux faisait donner des électro-chocs à un trépané incurable — lequel s'était plaint à moi de son sort. Je fis la cour (sans illusion) à toutes ces femelles splendides. Ô journée mémorable ! — que j'oubliai peu de temps après, pour ne m'en souvenir de nouveau que récemment.

Contrairement à l'usage, je fus relâché presque aussitôt après la fin de mon traitement à l'insuline. Je dois à Lemieux de ne pas avoir poireauté à l'hôpital pour des semaines inutiles. Mais il savait que le retour au monde extérieur serait pénible — j'étais alors une loque. Cependant, un épisode extraordinaire se situe ici — qui a toutes les propriétés d'une scène de rêve.

J'étais à travailler en une section de St-Jean-de-Dieu que l'on appelle l'Occupation Thérapeutique³². Il y avait là Garde Hall, Garde Pépin, et un gardien assez sympathique Julien Martineau. Une très charmante jeune infirmière au faciès doux et classique, et que je n'avais jamais vue auparavant, s'était promenade dans mes parages et m'avait parlé. Puis, il se produisit une rayonnante apparition : une femme-mousquetaire. On me la présenta : « Garde Desjardins », je crois. Toute son allure était magnifiquement cavalière ; elle était d'une beauté, d'une santé, d'une vigueur inouïes. Avec elle, la colossale Tartufferie de la bâtisse

tombait en cendres. Chacun de ses gestes était franc et direct; chacune de ses syllabes était truculente. Elle portait d'incroyables gants qui lui montaient jusqu'aux coudes. Avec un sans-gêne admirable elle s'adressa au tas de chairs amorphes que j'étais devenues par l'insuline; elle me dit: «Qu'est-ce que tu veux? Ce sont les clés que tu veux? Pourquoi ne me les demandes-tu pas?» Et joignant le geste à la parole elle me lança son trousseau de clés. À ce moment R*** parut dans l'embrasure de la porte. Sa présence inspirait toujours de la crainte à mon extrême maladresse; j'hésitai devant R***. La femme-mousquetaire me dit: «C'est lui qui te fait peur?» — et sans attendre une seconde de plus, elle manœuvra au judo le gardien agressif et elle l'étendit de tout son long. Il restait là, par terre, sans bouger; et je me demandai s'il n'était pas mort. La voie était ouverte devant moi: la porte était libre. L'instinct de conservation et l'instinct de préservation se mirent à rugir en moi; les clés à la main, je me mis à courir — avec une vigueur étonnante pour mon état. J'enfilai à la course les corridors gris. Je n'eus pas besoin des clés — toutes les portes étaient ouvertes. Je poursuivis ma course à l'extérieur sur le chemin ovale³³ qui fait le tour des bâtisses de l'hôpital. Toujours courant, je croisai un groupe de mes copains qui se promenaient — je lançai les clés à Léo Gagnon en lui recommandant de les remettre à «Garde Desjardins»; et je me dirigeai vers le poste de garde qui sépare la seule entrée de la seule sortie. Il y a toujours à ce poste des policiers armés. Je risquais qu'on fît feu sur moi, mais je n'étais plus d'humeur à hésiter. Un certain inattendu m'attendait, d'ailleurs. Personne ne tenta quoi que ce soit pour m'empêcher de sortir. Cependant, de l'autre côté de la rue Hochelaga, sur cette voie peu fréquentée qu'on appelle St-Jean-de-Dieu, une auto de police était aux aguets. Deux occupants. Mon élan ne se brisa pas; je me sauvai vers l'ouest. L'auto de police se mit en mouvement; et vint longer le trottoir, à mon côté. C'est probablement R R Lemieux qui avait fait venir

en hâte ce renfort. Je fis volte-face; et me mis à courir vers l'est, là où le trottoir se perd dans un tournant. Je n'avais jamais été à cet endroit: je pus donc constater que le trottoir meurt avec le tournant et se termine sur l'asphalte recouverte de véhicules rapides. Il ne me restait qu'à faire volte-face; alors, je me dirigeai en courant vers l'ouest. Un des policiers avait brandi son revolver³⁴. Je passai à nouveau devant le poste de garde et je continuai à courir sur un trottoir moins éphémère. J'allai droit vers l'auto de police, j'ouvris une des portes de l'arrière et me laissai choir à côté d'un policier sur le siège. Il y eut quelques phrases d'explication: puis, je sortis de l'auto et rentrai en courant sur le terrain de l'hôpital. Je courais encore sur le chemin ovale, mais dans la direction inverse. Tout en courant, je vis l'auto de police qui pénétrait à son tour sur le terrain de l'hôpital et qui se dirigeait vers l'entrée principale. Moi, je parcourus en entier le chemin ovale et je rentrai dans l'hôpital par une petite porte et je me rendis jusqu'à la salle St-Gabriel. Une fois à l'intérieur de la salle, je me dirigeai avec énergie vers la chambre arrière relativement petite où l'on donne les traitements à l'insuline. Soulevé d'énergies, je m'emparai d'une chaise afin de défendre ma peau. Je retournai dans la grande chambre attenante, armé cette fois. La chambre était déserte. En zigzaguant à l'Iroquois comme si on avait pu tirer sur moi du corridor d'entrée, je me rendis jusqu'à ce corridor qui était maintenant protégé par une porte fermée. La porte finit par s'ouvrir. Et je me trouvai face à face avec le docteur Roger R Lemieux, apparemment éploré, donnant cette imitation de chien Pataud qu'il donnait toujours quand il y avait des témoins. Il me promit la libération prochaine.

Le lendemain, j'eus une autre entrevue avec le docteur Lemieux, lequel était accompagné du docteur Obrienovitch. Il ne me le dit pas tout de suite; mais, sur l'insistance du docteur Obrienovitch, il finit par me dire qu'il ne faisait plus partie du

personnel de l'hôpital³⁵. On l'avait renvoyé³⁶. À ce moment j'étais sous l'impression que mon traitement était terminé; mais Lemieux m'expliqua que, puisque c'était lui qui prescrivait le traitement, il me faudrait une autre semaine d'insulino-chocs. C'est cette dernière semaine qui me fit le plus de mal, sans aucun doute.

Je n'ai jamais su si Lemieux avait été renvoyé à cause de moi. S'il le fut, ce qui suivra ne manque pas de sinistre.

R R Lemieux a prétendu qu'on l'avait forcé à partir parce qu'il est un médecin progressif. Or, je ne sache pas que le docteur Roger R Lemieux ait proposé à l'hôpital la moindre réforme réaliste. Il se contentait de jouir (visiblement) de sa supériorité, de son pouvoir de domination — aux dépens de pauvres bougres sans défense.

Toutefois, je fus relâché. J'étais dans un état lamentable.

La période la plus affreuse de ma vie est encore celle qui se place entre mes deux internements — en dépit de quelques compensations.

Après ma semaine supplémentaire d'insuline, j'avais les méninges dans du mastic. Soumis à la suggestion d'Odile Hubert et à celle de mon frère, je me suis résigné comme un chien battu à la psychothérapie de R R Lemieux (avenue Maplewood)³⁷.

Comment aurais-je pu résister? Vers qui aurais-je pu me tourner?

Une des premières choses que Lemieux me dit, c'est qu'il n'avait pas encore eu l'opportunité d'approfondir mon cas mais que nous allions nous y mettre sérieusement. Et les cinquante piqûres d'insuline? Et les quarante comas? Simple divertissement de laboratoire, probablement.

Qui est Lemieux? Il est un professeur à l'Université de Montréal³⁸ — ce qui veut dire qu'il est en bons termes avec l'Union Nationale. À l'hôpital, il s'est toujours présenté comme catholique romain. Sa femme est incontestablement une

catholique. À un moment de nos entrevues, il a fini par se dire incroyant — il m'a affirmé ne pas aller à la messe depuis dix ans. Simple tactique de psychiatre? Qui sait? Quelques-uns de ses aveux: «Si on me demandait si je suis catholique, je dirais que oui.» «Il faut être fou pour ne pas se dire catholique dans la province de Québec». Charmant à entendre — quand on a signé *Refus global* — et qu'on a de la peine à se tenir sur ses jambes. Rationaliste dupant les catholiques ou catholique essayant de duper les monistes, il est incontestablement l'un des êtres les plus hypocrites que j'aie rencontrés.

Son joug m'a pesé abominablement. S'il avait eu pour but d'annihiler celui qui insulta le Torquemada bleuâtre³⁹, le comportement de Lemieux n'aurait pas été autre. Ses propos (souvent sarcastiques) se résument au dénigrement de ma poésie qu'il n'a pas lue, à une tentative tenace pour me séparer des avant-gardistes. (Un patient de St-Jean-de-Dieu, très éveillé, clérical avéré au demeurant, Ariste Léger, me confiera plus tard que Lemieux lui avait dit à l'époque où j'étais moi-même à Gamelin: «Vous êtes le seul patient intéressant ici.»)

Une fois, Roger R Lemieux me menaçait de ne plus me recevoir chez lui — ce qui équivalait à une menace de me renvoyer à l'hôpital. Je vivais dans la terreur de retourner en cette usine d'assassinat des ferveurs.

Dans le bureau du docteur Lemieux, il y avait une photographie de Sigmund Freud⁴⁰. Mais je n'ai vu dans sa bibliothèque aucun livre de Freud. J'en suis venu à me demander, après une longue et pénible observation de son comportement, s'il avait seulement lu Freud. Chose certaine, il suivait d'assez près le psychiatre américain Sullivan⁴¹ (ancien psychanalyste ayant rétrogradé vers la modération).

Lemieux a été homosexuel dans son adolescence. Et comme beaucoup de bisexuels, il a tendance à ne pas croire en l'hétérosexualité de ceux qui n'ont été qu'hétérosexuels toute

leur vie. J'ai eu parfois l'impression qu'il entrevoyait comme façon de me soigner une phase d'homosexualité chez moi (qui n'ai désiré que les femmes toute ma vie et qui me sens bien ainsi). Il n'osait pas trop préciser sa pensée là-dessus — mais il se risquait parfois assez loin (il n'y avait pas de témoins)...

Or, tandis que je me ballade ainsi atrocement de chez ma mère à chez Lemieux et de chez Lemieux à chez ma mère, mon frère se met dans la tête de me rendre socialement acceptable. Il me force ni plus ni moins à paraître à un programme de télévision conçu en hommage à Ozias Leduc au moment de sa mort — ayant Robert Élie comme interlocuteur, je parviens à y baragouiner quelques informes niaiseries. Et puis, mon frère me contraint aussi à écrire dans le journal d'Andrée Desautels *Jeunesse musicale du Canada*⁴² alors que je n'avais plus rien de ce qu'il faut pour écrire — on y a publié deux articles de moi, aussi courts que laborieux et qui ne me rendent certainement pas justice (j'avais du glucose plein les yeux⁴³).

Cependant, une autre suggestion de mon frère devait me conduire médiatement à un espoir d'émancipation — même si, alors, une opaque désespérance me voilait encore cet espoir. Il me conseilla avec insistance d'écrire pour la radio. Afin de gagner du temps, je me remis à un projet d'autrefois: celui de traduire et d'adapter pour CBF des contes de Ray Bradbury. En réalité, la mort m'apparaissait nettement comme la seule solution digne.

Je n'étais plus capable de rédiger des phrases.

Je composai, avec beaucoup de difficulté, et sans y croire, un projet d'émission — et j'allai trouver Marc Thibault⁴⁴, suivant la recommandation de Roger Rolland⁴⁵. Thibault me fit bon accueil — mais les préparatifs de ma mort étaient déjà presque complétés.

Roger R. Lemieux est directement responsable de ma tentative de suicide — et il eut le culot d'exiger presque de la reconnaissance pour être venu me chercher sur le toit de ma

demeure (où j'avais pris vingt fois mon élan afin de me laisser choir sur le bitume, et où j'étais venu plusieurs fois à un vingtième de pouce de tomber).

Les idées de mort se dissipant graduellement, je pus travailler (après bien des efforts) avec plus d'aisance.

Une couturière sans culture, assez jolie pourtant, devint ma maîtresse. Je le dis à Lemieux — à qui il fallait bien, pour justifier ma liberté, que je raconte quelque événement de temps à autre. Il ne manifesta pas la joie qui s'imposait en pareille occurrence — il montra des signes assez apparents de contrariété, et même de jalousie.

Je terminai trois textes de Bradbury⁴⁶ — et l'entente fut définitivement conclue avec Thibault (pour treize émissions au départ). Nous allions devoir enregistrer les émissions longtemps à l'avance — et Thibault me laissa entendre que chaque demi-heure me serait payée (\$125. l'unité) au fur et à mesure que je les livrerais. Thibault me désigna comme réalisateur Lorenzo Godin⁴⁷ (en qui je n'avais qu'une confiance limitée, mais qui était un de mes amis). Cependant, Lorenzo m'arriva bientôt avec une nouvelle fort réconfortante : une musique originale serait composée pour chaque émission par le très bon musicien François Morel⁴⁸.

L'espoir commençait à prendre forme — en dépit d'une misère persistante à m'exprimer oralement.

Enfin ! Je commençai à entrevoir des possibilités de libération. Imperceptiblement je me mets en tête de casser le joug de Lemieux. À mon rythme d'alors — je ne pouvais le tenter que par épisodes.

Malgré tout ce qui précède, le psychiatre ne comprend rien ou ne veut rien comprendre. Avec un égocentrisme balourd et stupide, le Docteur Roger R Lemieux veut « superviser » mon travail à Radio-Canada — il me commande presque de ne pas utiliser Fred Barry⁴⁹, il me donne des conseils complètement sots.

Oui, c'est l'attitude parfaite du crétin professoral qui veut tirer toutes les ficelles de la coulisse.

L'argent qu'on me doit me fournit maintenant une protection. Je peux m'ingénier à présent à mettre Lemieux en contact avec des documents qu'il ignore — chose que ses tendances à l'invasion psychologique et morale rendaient impossible précédemment — et à le ramener à la réalité — qu'il méconnaît... Je lui donne d'abord à lire *Beauté baroque*; son attitude est au début supérieure et vaniteuse, mais il se heurte au passage où est faite la critique du comportement psychiatrique et où il est dit qu'« On ne peut converser avec un monument ». Je lui apporte ensuite l'article de Roger Duhamel sur *Refus global*, autrefois publié dans *Montréal-Matin*⁵⁰; Lemieux lit ce texte devant moi: c'est vous et surtout moi que Duhamel prend à partie au commencement de son article; Lemieux ricane, il ironise, mais il tombe bientôt sur le nom de son confrère le réputé Bruno Cormier⁵¹ — je vois Lemieux perdre contenance.

Quand je le prends en flagrant délit d'ignorance ou de contradiction, le docteur adopte des allures de chien Pataud — il se plaint d'avoir beaucoup travaillé dans sa jeunesse, de ne pas avoir pu fréquenter les choses théâtrales, de ne rien connaître aux arts. (Il dessine d'après modèle — ses travaux figuratifs, au demeurant énergiques, expriment une grave violence réprimée.)

Roger R Lemieux soutient qu'Antonin Artaud⁵² est un paranoïaque — il faut vous dire que Lemieux croit encore naïvement que, l'incohérence, ça existe. Poursuivant ma campagne d'émancipation, je lui prête un numéro de la publication surréaliste *Médium*⁵³ où est expliqué le cas passionnant d'August Neter — Lemieux me soutient que Neter était un paranoïaque, même si Neter est présenté dans la revue comme un schizophrène paranoïde⁵⁴ et malgré que la justification de ce diagnostic (de Prinzhorn⁵⁵) ne fasse aucun doute pour moi. Pourtant, je finis par remettre la main sur le texte magistral

d'Henri Parisot⁵⁶ «Ne laissez pas les psychiatres jouer avec la poésie» — et je l'apporte à Lemieux. R R Lemieux commence à avoir le pressentiment qu'il va perdre un client. Selon le psychanalyste Ferenczi que Lemieux a lu, un paranoïaque est un «homosexuel refoulé⁵⁷»; en traitant de paranoïaques les maniaques (Artaud en est un d'envergure) et les schizophrènes paranoïdes (Neter en est certainement un), le docteur Roger R Lemieux ne ferait-il pas par hasard de la projection?

Encouragé par des renseignements que me transmet le généreux poète Martino⁵⁸, je me mets en communication avec la blonde Doris Hall et je la revois. On m'a dit que M^{lle} Hall était la maîtresse de Lemieux: je n'ai eu aucune confirmation de ce cancan qui n'est peut-être qu'une calomnie. Habillée en noir et très séduisante, Doris Hall, qui ressemble à Eva Braun et à Helen Wills Moody⁵⁹, vient avec moi dans ma chambre. Je la caresse, et elle devient toute rose. Cependant, alors que mon pénis durci cause une tente algonquine dans mon pantalon, elle me déclare (doucelement) qu'elle doit partir — sous prétexte que «le catholicisme est mon principe».

D'autre part, le travail à Radio-Canada est relativement libérateur. Morel apporte de la musique en tous points excellente. Les enregistrements commencent. Lorenzo Godin est gentil. Toutefois, je dois lutter contre les comédiens saboteurs — j'ai failli me battre avec Jean Gascon⁶⁰ et j'ai dû montrer le poing à Janine Sutto⁶¹. Quand même, je suis avec des artistes.

Il faut vous dire, cher Borduas, que le docteur Lemieux a toujours prétendu me traiter gratuitement. Mais le soupçon m'est resté qu'il était payé par mon frère (dont il a continuellement fait le jeu).

À partir d'ici, se situe la célébration mouvementée du cowboy conquérant.

Goguen⁶² part pour Oka et me cède son atelier, rue St-Urbain.

Presque en même temps, j'apprends (par Marcel Harvey) que Madeleine Morin⁶³ et Jean Depocas⁶⁴ doivent déménager et qu'ils peuvent me céder leur appartement de la rue Burnside. Je le prends. C'est un local idéal — juste à ma mesure.

Je commence à me sentir d'humeur à célébrer. La libération m'enivre. Une chaleureuse extravagance s'empare de moi.

J'ai à présent trois domiciles : rue St-Urbain, rue Burnside, rue Sherbrooke : Guy Viau⁶⁵ visite l'appartement de la rue Burnside.

Je veux reprendre contact avec M^{lle} Hall. Je lui demande à la voir — elle me dit être occupée. J'insiste : « Bon ». Au rendez-vous — sans avertissement préalable — c'est sa jeune sœur que je rencontre ; elle lui ressemble beaucoup, et elle passe pour elle. Bon. Je vais avec elle rue Burnside, puis rue St-Urbain. Elle est tout à fait agréable, d'ailleurs. Je ne réussis qu'à la masturber. C'est quand même plaisant.

Et puis, je suis définitivement relâché par la Curatelle.

Mon ami Georges Ouvrard s'est marié avec Nicole Huet. Ils cherchent un appartement convenable. Peut-être le logis de la rue St-Urbain ferait-il leur affaire... S'il est à leur goût, je le leur céderai. Cependant, dans le local que Goguen m'a remis⁶⁶, il y a une fuite de gaz certainement incommode. Je décide, en vue d'être utile au couple Huet-Ouvrard, de faire venir les enquêteurs de l'Hydro-Québec.

L'Hydro-Québec doit venir rue St-Urbain à une heure de l'après-midi. Georges et sa femme visiteront les lieux un peu plus tard. Je décide donc, en les attendant, d'aller manger à la Hutte Suisse (Sherbrooke Bar-B-Q⁶⁷). De l'inespéré m'y guettait. Là, une charmante jeune femme aux cheveux noirs s'appêtait à me servir — quand deux autres employés du restaurant apparaissent à l'arrière-plan. Il y a conciliabule — et puis, une des deux employées (identifiée plus tard comme Carmen Bégin) s'approche de ma table, me fait savoir des exigences illogiques et me dit finalement que je ne serais pas servi où je suis. Je demande

pourquoi : je n'obtiens aucune réponse. Je demande à parler au propriétaire : on ne m'informe pas si c'est possible ou non. Je demande à téléphoner : on ne m'indique aucun téléphone public. Cette scène se passe devant une femme incroyablement belle, aux yeux bleu Waterman⁶⁸ (elle est accompagnée de deux hommes, mais je n'ai pas beaucoup porté attention à eux). Certes, alors, je me sers de ma puissance oratoire (retrouvée pour la circonstance). « Est-il possible de traiter un maniaque de la sorte ! » Devant la mauvaise volonté de mes vis-à-vis, je sors de l'établissement. Est-ce pour fuir ? Je sais que je dois alors me faire respecter, une fois pour toutes. Sur le trottoir, devant le Sherbrooke Bar-B-Q, est un agent de la circulation que je connais très bien de vue. Je lui demande de m'accompagner à l'intérieur du restaurant : il n'a pas l'air de prendre la chose très au sérieux, mais il entre avec moi. Je lui demande d'interroger Carmen Bégin : il le fait. Je dis à l'agent : « Demandez-lui donc pourquoi elle a refusé de me servir. » La dite Carmen hésite à répondre — puis finalement, elle énonce ce qui suit : « Je ne suis pas obligée de le servir, il est fou. » Je dis à l'agent : « Vous avez entendu ce qu'elle vient de dire ? Faites votre devoir. » Comme il se contente de la regarder d'un air peut-être désapprobateur et qu'il ne bouge pas — je giffe Carmen Bégin. Ici, à ma grande stupéfaction, l'agent se dirige vers moi et me donne quelques coups de poings (pas trop forts) — je me défends. L'agent dit : « Il ne faut jamais que vous frappiez une femme. » Je réponds : « Je suis parfaitement d'accord avec vous... sauf si elle le mérite. » L'escarmouche cesse. L'agent siffle. Les cognes s'en viennent. Je le sais — mais je ne me dégonflerai pas. Je retourne m'asseoir à l'endroit où j'étais initialement, et je demande encore à être servi — pour le principe. Trois durs à cuire⁶⁹ en uniforme s'amènent. Ils m'entourent, me retiennent les bras et m'incitent à manifester ma force — devant la femme aux yeux bleu Waterman (laquelle avait chuchoté à l'oreille de Carmen Bégin : « Votre procès est

perdu d'avance»). Le restaurant dépose une plainte contre moi. Je suis arrêté.

Je ne serai pas rue St-Urbain pour recevoir l'Hydro-Québec ou le couple Huet-Ouvrard. (J'ai appris par la suite que les enquêteurs de l'Hydro-Québec n'avaient rien trouvé d'anormal dans ce logis — ces fameux enquêteurs ont dû s'entendre avec le concierge.)

Je passe plusieurs heures au poste n° 1. Et puis, je suis relâché sous cautionnement — grâce à Claude Lavery⁷⁰ qui convainc ma mère de venir me chercher au poste de police.

Mon procès est en perspective. Je recours à la collaboration de Salluste Lavery⁷¹ («Jacobin d'extrême-droite», suivant l'expression de Bowman), lequel m'a aidé dans le passé⁷², en plus de soutenir brillamment le point de vue paradoxal de Gilles Groulx⁷³ (contre Jean Préfontaine⁷⁴). Je suis sûr, s'il existe quelque justice, de gagner mon procès, car je peux plaider facilement provocation. Mais le Sherbrooke Bar-B-Q verse sans doute à la caisse électorale de l'Union Nationale...

Il faut vous dire que, le matin de ma comparution, après avoir plaidé non-coupable, je suis retourné au Sherbrooke Bar-B-Q, vérifier l'identité de Carmen Bégin. J'ai ensuite dicté au téléphone à la secrétaire de Claude Lavery (Tony Rénaud) un récit détaillé de cette entrevue.

Pour passer le temps, je vais me promener dans le tunnel du Palais de justice. J'y découvre des êtres sans banalité.

Le matin de ma comparution, mon avocat n'est pas encore arrivé quand on appelle mon nom. Je plaide moi-même non-coupable à la barre. Salluste arrive finalement, il interroge l'agent de la circulation qui est le plus important témoin. Les choses ne s'annoncent pas mal. Mais vous verrez que je ne pourrai pas me rendre à mon procès dont la date est fixée.

J'ai livré neuf textes à Radio-Canada, et on ne m'a pas encore payé. J'ai affaire à l'Académicien duplessiste Robert Charbonneau⁷⁵. Je commence à m'impatiser.

Mon élan m'entraîne. Je ne peux plus reculer. Il faut que j'avance toujours.

Roger R Lemieux me dégoûte définitivement — en m'offrant une mauvaise imitation de vous (sur un ton pseudo-sensible, à propos d'un texte prêté: «J'y ai pris ce dont j'avais besoin».)

Rue St-Urbain, les anciens voisins de Goguen se sont emparés de mon atelier. Ceci ne me touche pas beaucoup; je le leur laisse — tout en leur précisant bien que légalement je suis encore le locataire des lieux. Cependant, alors que je me déplace d'un domicile à un autre, dans la cour et l'escalier sombres de mon habitation de la rue Sherbrooke, j'aperçois à sa fenêtre une de mes voisines, Nancy: sa robe de chambre ne dissimule qu'une mince lisière de ses épaules et de ses hanches, elle a les seins et le pubis nus; elle n'est plus très jeune, mais elle a la peau blanche et le corps ferme. Le spectacle m'agréé. Je suis à peu près dans le noir. En guise d'adieu définitif au célibat (car j'aspirais de toutes mes forces à la polygamie conquérante) je me masturbe par humour devant cette image réchauffante — sans même éjaculer. J'entends des voix dans l'ombre — Lemieux (ou le restaurant) a sans doute déjà mis des flics à mes trousses.

Or, voici que j'avais de nouveau rendez-vous avec Lemieux. Je décide secrètement de ne pas m'y rendre. J'explique à ma mère qu'il faut qu'elle y aille: j'ai même le culot de lui dire que c'est elle que Lemieux attend. Ma mère part... Je suis seul et libre. Rempli de la joie pure de la liberté et de l'humour noir — je regarde la T.V. Je vois le comique Sid Caesar⁷⁶ — le programme est de caractère sexuel, mais il est plein de refoulements agaçants. Je téléphone à la CBC pour me plaindre, en termes crus, de cette immaturité.

J'ai pris une douche; je ne suis vêtu que d'une robe de chambre, et je suis nu-bas. Finalement, ma mère rapplique — avec mon frère. Moi, je suis de bonne humeur. Mais mon frère se complaît dans les ergotages amers. Il m'attaque et me donne des coups de pieds — il a des souliers, lui, et l'un de ses coups laisse des traces. Alors, j'accouche de la loi du Talion: j'appelle la police, et je dépose une plainte contre le paranoïaque Pierre Gauvreau. Des agents du poste n° 5 arrivent rue Sherbrooke et constatent mes blessures. Ils me conseillent (gentiment) la conciliation. Je consens à faire le bon garçon. Mon frère se retire, encadré des agents. (Il ne risque rien: les agents et lui se connaissent et se tutoient.)

Beaucoup plus tard, je reçois de la visite sur laquelle je ne comptais pas. C'est le progressif Lemieux qui surgit, accompagné de mon frère. Pour la circonstance, il s'exprime avec la mimique paternalo-tartufféenne qui convient à une réunion familiale: «Je n'osais pas vous le dire, Claude, mais vous êtes malade.» Il n'est peut-être pas inutile que je précise ici que, lors de ma tentative de suicide, quand Lemieux était venu me chercher sur le toit de la rue Sherbrooke, je n'avais consenti à redescendre chez moi qu'à la suite d'une promesse formelle de lui que je ne retournerais jamais à Saint-Jean-de-Dieu. Lemieux m'impose un entretien, seul à seul dans ma chambre; il finit par me mettre la main sur le genou. Nos rapports empirent. Je finis par lui conseiller fortement, devant ma mère et ma tante et mon frère, de se faire psychanalyser. Et je le mets à la porte. Il s'en va, avec mon frère.

Je ne dors pas de la nuit.

Le lendemain, il faut que j'aille à Radio-Canada. J'ai livré neuf demi-heures; deux enregistrements ont été complétés. On ne m'a pas encore payé. J'ai besoin d'argent. Je m'impatiente. Je m'exaspère.

Avant de me rendre rue Dorchester dans l'après-midi, je fais toutes sortes d'expériences visuelles avec du verre. Une idée cocasse me trotte dans la tête à ce sujet. Les réverbérations me passionnent étrangement. Enfin — un morceau de verre coloré dans chaque poche de ma chemise — je me rends rue Dorchester. Mes chèques ne sont pas à la caisse. J'espère voir Benoît Lafleur⁷⁷, Marc Thibault ou Lorenzo Godin. Ils ne sont nulle part. En désespoir de cause — je me rends à l'autre édifice de Radio-Canada, rue Stanley, là où trône l'Académicien duplessiste Charbonneau (il est le directeur du département des scripts). Je sais que Charbonneau a fait parvenir à Thibault un document qui autorise le paiement de mes deux premiers textes — je veux m'informer de ce document. L'entrevue avec Charbonneau (qui veut être courtois mais qui ne réussit qu'à être conformiste) se termine assez mal. Dramatiquement, il fait mine de m'assommer par derrière. Il me laisse seul avec notre témoin : sa secrétaire, M^{lle} Frossard, qui est très jolie. Cette présence séduisante m'enchant, mais je suis exaspéré. Je lui caresse doucement la taille et les hanches — et je m'empare de la copie du document dont j'ai parlé. En courant sans arrêt, je retourne rue Dorchester. Je vois Lafleur, puis Thibault, puis Lamy⁷⁸ (un ancien de Ste-Marie) qui a aussi son bureau à Radio-Canada); c'est dans un corridor que l'explication a lieu, assez vive, mais franche. Je brandis le document ! Je le lis à haute voix ! Et comme conclusion — puisqu'on refuse de me fixer une date pour mes paiements — je déchire la copie en question. Je m'en vais — après avoir salué en gentilhomme Don McGill⁷⁹ (sympathique) qui a mis le nez dans le corridor.

Je n'en veux pas à Benoît Lafleur, dont le comportement est resté, malgré tout, juste (dans le sens de la justesse).

Après cette excursion épuisante — je retourne rue Burnside. J'essaie de m'y détendre. Vraiment fatigué, je prends un long bain.

Affamé — et ne pouvant risquer pour l'instant l'abord des restaurants — je rentre chez ma mère.

Attablé, je suis à boire de l'Oxo. Ma tante est dans mon dos. Le brun foncé du breuvage chaud déforme les traits de mon visage et m'impose une impression d'angoisse. Alors, se produit le premier phénomène vraiment inexplicable de cette épopée psychologique. S'agit-il d'hypnotisme? de magnétisme? J'entends dans ma tête des suggestions auxquelles je résiste de toutes mes forces. C'est comme si dix personnes se coalisaient pour me faire faire quelque chose que je ne voudrais pas faire, quelque chose de tout à fait contraire à mes intérêts. Finalement, ma seule volonté ne peut plus résister à toutes ces forces conjuguées. Le plus brièvement possible — j'arrache une poignée de cheveux à la tête de ma mère⁸⁰.

On a évacué les lieux. Je suis seul rue Sherbrooke.

Je sais, cher Borduas, que l'hypnotisme ou le magnétisme est classiquement invoqué par la manie de la persécution. Mais je ne peux m'empêcher, par ailleurs, de vous dire que j'ai entendu parler aussi de la transmission de la pensée à distance. (Est-il une coïncidence que, par exemple, Adrien Arcand⁸¹, grand ami de Salluste Lavery, ait toujours été un passionné de l'occultisme?) Quant à l'hypnotisme — l'encombrant et jaloux Lemieux le préconise comme excellent moyen psycho-thérapeutique⁸². Dans le livre *La Médecine au foyer* dont il est le collaborateur, il consacre un long paragraphe à l'hypnotisme. Il n'est pas inutile de souligner que Freud, ancien disciple de Charcot, a dénoncé comme nocive la suggestion hypnotique médicale car elle accentue et complique le refoulement au lieu de libérer l'inconscient⁸³. Si cette conséquence que fut ma très brève agression illogique n'est pas le produit de quelque arme psychique dont j'ignore la méthode (voyez J. K. Huysmans⁸⁴, Gabriel Delanne et Michel Carrouges⁸⁵ là-dessus), cet épisode de ma vie demeure profondément mystérieux pour moi. Certes, on

brandira volontiers (et paresseusement) le mot « folie ». Mais que veut dire ce mot ? qu'explique-t-il ? « Folie » ? Qu'est-ce autre qu'une étiquette que l'on applique sur un mystère sans atteindre à aucun contenu ?

Pourtant, seul rue Sherbrooke — je me barricade⁸⁶. Je tiens à demeurer au labeur alors que je n'ai pas rempli tous mes engagements. Il me reste quatre demi-heures à rédiger. J'arrache tous les rideaux, toutes les tentures qui encombrant les fenêtres et les autres orifices — afin que l'on puisse voir de l'extérieur que ma vie n'est pas en danger (et afin qu'on me fiche la paix). Cependant — après avoir crié un avertissement adéquat — je jette par la fenêtre de ma chambre, sur la terrasse déserte d'en bas, quatre pots de fleurs qui avaient été introduits chez moi pendant mon absence du premier internement.

Les policiers s'amènent, bien sûr. Je leur crie que je suis chez moi et que je ne veux pas être dérangé. De la galerie, on m'aveugle avec une lampe de poche tandis que la porte d'en avant est défoncée. Très vite, je suis entouré de brutes. J'enfile les premiers vêtements qui me tombent sous la main — et mon escorte me conduit à l'extérieur, menottes aux poings.

Alors, commence la nuit cauchemaresque de mon existence. Au poste n° 4, puis au poste n° 1, on m'a fait subir tous les abus imaginables et inimaginables. On m'a enfermé avec un tas de merde horriblement puante. Au moyen de deux paires de menottes, on m'a attaché dans toutes les positions concevables — ceci devant de nombreux témoins sans menottes (du type robineux). Camisole de force, torsion des bras, coups dans les reins, croc... On m'a assommé avec une garcette. Je me suis réveillé la poitrine sur le plancher d'une salle inconnue, maintenu là de force. Interrogatoire insensé... amusement collectif plutôt ; j'en passe — et des pires...

Le lendemain, je fis mon entrée à la prison de Bordeaux — en camisole de force, et la pissette à l'air.

Là, je comparais quelques instants devant le docteur Huard, psychiatre mondain aux allures folâtres. S'ensuivent quinze jours de cellule — séjour paisible, somme toute. On m'a dit que le docteur Lemieux m'y avait fait protéger par un médecin européen Aschteing (que je n'ai jamais vu).

Un emprisonnement de quelque 3 mois à Saint-Jean-de-Dieu a continué le cycle des châtements. J'arrivai à l'hôpital en excellente forme: cette fois, j'étais agressif juste à point, j'avais la voix forte, les propos articulés, et je n'étais nullement timide. Je me suis mieux fait respecter. Dès l'arrivée, j'ai demandé qu'on m'inscrive comme «moniste» et comme «polygame libertaire».

Je dois à Léo-Paul Ferron, médecin en charge de la salle St-Léon, de ne pas avoir été transféré à la maudite salle St-Gabriel. D'autre part, Ferron a intercepté (tout en me mentant) la majeure partie de ma correspondance; et il s'est généralement drapé dans une prudente neutralité. Heureusement, il n'a pas la possessivité dominatrice et la brutalité sournoise de Roger R Lemieux.

À l'hôpital, j'ai retrouvé Doris Hall, toujours charmante. Je me suis réconcilié avec Garde Bourbonnais (fort changée) et avec René Alain (pas tellement changé).

J'ai connu des être attachants: en plus d'Ariste Léger (oncle de Raymond-Marie⁸⁷ et de Pierre) — Léon Godin, déiste de St-Lin ni catholique ni protestant; Horace Guay, avocat de Québec, qui eut pour premier patron Salluste Lavery, et qui est le publiciste des «A & P⁸⁸»; Raymond Taillefer, dont la sœur est la femme d'Alfredo Gagliardi; Fred Crowe, ancien boxeur qui battit Danny Webb à Toronto; Marcel Miron, frère du populaire chanteur primitif Roger Miron; Paul Vinette, écrivain et poète, etc. L'épisode le plus dramatique de cet internement advint lorsque je dus résister au gardien Valade qui voulait me faire mettre à genoux de force. J'ai aussi revu le sincère (et vieillot) Guillaume Lahaise⁸⁹.

Ce deuxième (et dernier) séjour m'aura valu de me débarrasser de la terreur de retourner en l'exécrable St-Jean-de-Dieu. J'ai assimilé et dominé l'ambiance maintenant.

J'ai lu à Gamelin le *Manuel de statistique d'hygiène mentale*. J'ai connu ainsi toutes les définitions officielles de toutes les maladies mentales classifiées. J'ai pu constater que le docteur Lemieux, qui m'avait diagnostiqué comme «schizoïde» ou «schizophrène», s'était trompé de diagnostic. Lors de mon premier internement, je faisais (suivant le vocabulaire officiel du Fédéral) une «réaction neurodépressive». Et mon type mental, morbide ou normal, est le type maniaque.

Mais je ne suis pas un sadico-masochiste — et encore moins un paranoïaque.

Pour être libéré définitivement — j'ai dû écrire au docteur Loignon⁹⁰, grand patron de l'établissement. En tout cas, c'est fait.

Je crains bien d'avoir perdu maintenant mon bon local de la rue Burnside⁹¹. Cependant, Radio-Canada me reste ouvert.

J'ai entendu, de l'hôpital, quelques-unes des neuf émissions de *Astéroïde 1313*⁹² (série interrompue brutalement grâce à mes «protecteurs»). Environ quatre de ces demi-heures du show Bradbury-Gauvreau ont été excellentes; les autres auraient pu être moins peccables. D'après Roger Rolland, ça été une réussite.

Le poète Pierre Léger a publié, dans *Le Petit Journal* une narration convenable des péripéties de mon arrestation et de mon internement⁹³.

Je suis maintenant tout à fait guéri. Mais je vais avoir à subir le comportement faux de ceux qui en doutent.

À Montréal, la peinture se porte fort bien — quantitativement. Il n'a fallu, pour exposer partout et recevoir une «consécration» générale, que renier toute exigence critique et se cantonner bien prudemment dans l'inviolable bourgade plastique. Fernand Leduc est le laquais empressé de la Ligue d'action civique, tandis que l'estudiantine S[ain]t-Martin⁹⁴

flagorne tout ce qui brille ou reluit. Émond⁹⁵, Blair⁹⁶, Barbeau⁹⁷, Tousignant⁹⁸ tiennent le coup plastiquement à travers tout ça. Lajoie⁹⁹ et Corbeil¹⁰⁰ sont des imitateurs impersonnels cérébraux ou sentimentaux de vous et de Riopelle; il n'y a donc aucun espoir sérieux à fonder sur eux. (On pourra peut-être compter sur Goguen¹⁰¹, Bertrand¹⁰², Bourassa¹⁰³; mais ceux-ci, de même que Jérôme¹⁰⁴, sont des «convertis» — ils étudièrent avec Cosgrove¹⁰⁵ et ne passèrent qu'assez tard à notre courant de pensée.)

L'expérience d'une gifle¹⁰⁶ publique du vieux con sirupeux Bruchési¹⁰⁷ à l'HEC¹⁰⁸ et d'une rebuffade écœurante de Rossinante-Irénée¹⁰⁹ à l'Université ne semble pas avoir ému les arrivistes dociles en mal de gloriole. Ils n'auront jamais l'énergie de miser ou de conspirer.

Sur un autre plan, la générosité ou la sincérité du réaliste-socialiste Sam Abramovitch¹¹⁰ (qui voudrait être un artiste et qui ne sait pas comment faire) me semblent grandement douteuses. Il n'apparaît bon qu'à lire au coin du feu des livres «incendiaires» (ou pessimistes).

La parole va être aux poètes incessamment. L'Hexagone (de mon ami Gaston Miron) vient de rendre public un texte¹¹¹ proclamant la nécessité de la liberté de parole.

Je travaille avec le fort brillant artisan Roland Giguère¹¹². Une chose m'inquiète en lui: son masochisme — hérité d'Éluard¹¹³. Je redoute aussi l'influence de l'expressionniste-abstrait clérical et duplessiste Dumouchel¹¹⁴; Dumouchel a toujours mis le meilleur de sa confiance en la force de l'inertie.

Je me demande parfois pourquoi vous ne m'avez pas aidé davantage à publier. C'est vrai qu'il y a eu *Refus global* qui ne sera jamais à négliger.

Ici, comme vous le savez, beaucoup de choses restent à faire. Il va me falloir être tout à la fois Gérard de Nerval¹¹⁵ — Théophile Gautier — Alexandre Dumas — Victor Hugo¹¹⁶ — Pétrus Borel

— Tristan Corbière — Théodore de Banville — Guillaume Apollinaire — Alfred Jarry¹¹⁷ — Alban Berg — Anton von Webern — Auguste Strinberg — Antonin Artaud — André Breton — Joseph Pilsudski¹¹⁸ — Jean Jaurès — Michel de Ghelderode — Arthur Adamov¹¹⁹.

Qu'arrive-t-il à Paquerette¹²⁰? à Riopelle? à André Champeau¹²¹? à Le Febure¹²²? à Marcelle Ferron? à Raymond Lévesque¹²³?

Avez-vous rencontré Édouard Jaguer¹²⁴?

J'ai lu dans *L'Œil* le bon article de Schneider¹²⁵ sur Riopelle.

J'ai aussi pris connaissance, dans *Art News*¹²⁶, des reproductions des travaux de l'aile vivante (transfigurative) de «l'impressionnisme-abstrait». Les Miriam Shapiro¹²⁷, Al Newbill¹²⁸, Wallace Reiss¹²⁹ sont, à peu de choses près, les automatistes de 1948¹³⁰. Si vous n'aviez pas tenu à vous présenter vous-même à New York comme un disciple un peu retardataire de «l'expressionnisme-abstrait¹³¹», on pourrait vous désigner aujourd'hui comme le précurseur vigoureux de cette collectivité radicale et saine. (Vous auriez dû laisser à Nietzsche le serpent; et ne lui prendre que l'aigle.)

À Paris, reste-t-il des Wols¹³² à vendre?

Cher Borduas, je suis un Jacobin surréaliste automatiste exploréen.

J'espère que ma narration sordide ne vous aura pas donné trop mal au ventre.

Bien à vous

Claude Gauvreau

Vous pourrez me répondre à: 75 rue Sherbrooke Ouest, app. 5, Montréal, Canada. Je ne sais pas du tout où je serai dans un avenir proche et lointain; mais une réponse me rejoindra certainement.

31

Mardi 19 novembre 1957¹

Cher Borduas,

J'ai reçu votre lettre qui indique du joyeux plaisir².

De mon côté, les choses s'éclaircissent à nouveau.

«Nouveautés Dramatiques», à CBF, m'a joué un de mes vieux textes encore inédits: «La muse parmi les hommes³». La réalisation a été à point: les comédiens ont été surprenants, émerveillants, cette fois. Voici les interprètes: Françoise Faucher⁴, Jean-Paul Dugas⁵, Robert Gadouas⁶, Jacques Galipeau⁷, Gisèle Schmidt⁸, Rita Émond⁹.

Ce soir, Marthe Mercure¹⁰ doit lire de mes poèmes aux Beaux-Arts.

J'ai passé cinq mois à St-Hilaire. J'ai beaucoup écrit. Du bon, je pense.

Je me suis promené sur le Richelieu en un étrange appareil, mais j'ai très peu pêché l'été dernier¹¹.

Que pensez-vous de Gladu¹², de mon texte à Gladu¹³? Quels sont vos sentiments là-dessus?

Et votre peinture? J'ai lu que vous peignez énormément. Où en êtes-vous¹⁴?

Moi, j'ai posté 134 exemplaires de l'édition de *Brochuges*¹⁵.

Ici, il commence à y avoir de la critique de la poésie qui m'intéresse.

Mon ami Martino a publié son bouquin *Osmonde*¹⁶ (ex-*Opopanax*). J'ai écrit là-dessus un texte que j'ai envoyé à Guy Gagnon à *La Réforme*¹⁷ (va-t-il être publié?).

J'ai proposé à Jean-Marie Dugas, directeur de CBF, une série de treize demi-heures (entièrement écrites): *L'imagination*

règne¹⁸. Il m'a répondu que ça l'intéresse mais que ce sera «pour plus tard». Il m'emmerde, avec ses délais!

Et voilà!

À bientôt, cher Borduas.

Claude

Grandbois va publier en décembre un nouveau livre (poésie¹⁹).

Vos deux tableaux (le brun, le vert²⁰) sont accrochés dans ma chambre maintenant. Sept de mes dessins montent la garde autour d'eux, avec un Leduc²¹ (Fernand). Ou serait-ce que nous montons la garde tous deux autour de Fernand?

Ça continue.

Claude

P. S. Mes poèmes ont été abominablement mal lus par Marthe Mercure²².

32

[Janvier 1958!]

Cher Borduas,

Acceptez ce cadeau du Nouvel An.

Ici, je travaille fort. Bois de la bière, écris.

Je suis très avancé dans la rédaction de mon téléthéâtre *Le Rose Enfer des animaux*².

Tout va bien — sauf que je m'endors parfois inopinément.

Extrait de mon dialogue présent:

«Cléroux et Tanguay, en un temps présacramentel, se prenaient le caoutchouc — et que n'en sortait-il pas³?» —

Il y a aussi du lyrique.

Écrivez-moi.

Claude

33

Vendredi, 11 avril 1958¹

Cher Borduas,

J'ai été arrêté au Festival dramatique pour avoir manifesté en faveur de la liberté d'expression (au Festival dramatique du Théâtre Orpheum de Montréal) et pour avoir refusé d'être classifié comme un inférieur dans un endroit public².

Ici, quelques sévices médiévaux³ ont encore eu lieu et tout est tranquille pour le moment. Même si on me profère encore (gratuitement) des menaces d'électro-chocs⁴. Je suis, bien entendu, détenu en la forteresse de St-Jean-de-Dieu.

De ce temps-ci, je dresse quelques notes afin de contribuer à terminer le téléthéâtre⁵ que j'étais sur le point de finir au moment de mon arrestation. (J'ai plaidé «non coupable» à mon procès.)

Je profite de ma présence intra-muros⁶ pour dissiper un malentendu qui s'était glissé entre nous précédemment.

Lors de ma première détention, je vous griffonnai quelques mots désespérés de la salle St-Gabriel⁷. (Je suis en ce moment en la salle St-Léon⁸ où le climat est moins malsain qu'en la salle St-Gabriel.) Je tiens à m'expliquer nettement au sujet de ces quelques notes passées. Quelques-unes de mes appréhensions d'autrefois ont été situées pour moi psychologiquement. Dans ces notes, il était question d'une «chapelle» — et voici le point sur lequel je tiens à faire porter toute la lumière. Cette rectification est devenue nécessaire — à mon grand étonnement.

Depuis 13 années de ma vie, je n'ai pas régressé une seconde vers le catholicisme romain. Ma présence passée en cette chapelle s'expliquait parfaitement et s'est toujours expliquée par la brutalité des gardiens (dont Turcotte notamment) et ensuite par un besoin pleinement laïque de changer d'air de temps en temps.

Ceci dit, pour toute période subséquente à la constatation que Muriel Guilbault n'y était pas. Pourquoi vous expliqué-je toutes ces choses? Parce que votre comportement ambigu chez Guy Viau (vous vous souvenez?) et quelques mots de Viau lui-même me forcent à y revenir.

Vous m'aviez alors dit ne pas avoir reçu mon billet. Pourquoi? Était-ce pour laisser sous-entendre à quelqu'un ne l'ayant pas lu (à quelque Corbeil peut-être) qu'il s'y trouvait quelque chose de honteux? Viau me dit, peu de temps après, que vous aviez parfaitement reçu le billet. Je crus plutôt Viau, et votre mensonge diplomatique me mit dans le malaise. D'autant plus que ce mensonge faisait suite aux couillonnades (Maurault inclus) de *Arts et pensée*⁹.

Pourquoi n'en parlé-je pas plus clairement à ce moment-là? Peut-être était-ce (naïvement) pour ne pas être soupçonné alors de me disculper lâchement¹⁰.

Le sens exact de mon billet d'autrefois était le suivant: SOS. La présence à la chapelle était l'avertissement que la pression unilatérale devenait écœuramment étouffante. J'espérais qu'on pût tenter en ma faveur quelque chose¹¹ ayant l'envergure et la force morale de ce que Breton tenta en faveur de Freud sous la menace nazie (cf. *Trajectoires du rêve*¹²).

Je m'adressai à un homme d'action, par le moyen d'un code perceptible par la finesse psychologique.

En ce moment, je sais que je ne resterai pas ici éternellement.
Amicalement

Claude Gauvreau

Section Saint-Léon

Sanatorium Bourget

Comté de Laval¹³

P.Q.

Canada.

ou 75 ouest rue

Sherbrooke

app. 5

Montréal.

Ce n'est pas sans contrainte que j'ai écrit cette lettre, étant donné l'omniprésence de la censure postale ici.

Je suis au sanatorium depuis le 26 mars 1958¹⁴.

34

St-Jean-de-Dieu, 21 avril 1958¹

Cher Borduas,

Que de chemin parcouru depuis ma première visite ici! Celui qu'alors je croyais être Gustave Charpentier² le compositeur de l'opéra *Louise*³, je le revois: c'est Paradis, un bon diable.

Ici, un moment donné, on m'a ligoté et on m'a mis un cadenas aux chevilles. Pourquoi? Parce que le petit amour-propre d'un médecin avait été froissé.

Néanmoins, l'absence du gardien Grenier est une grande amélioration. Lafontaine, Desrochers, Viau ont un comportement à peu près convenable. Quant à Thibault, il est passablement discret quoique plus agressif. N'était la présence de Madeleine Bock, cet hôpital serait presque civilisé.

Bien sûr, je manque ma couple de douches quotidiennes. Il n'est guère de ma plaisance d'être puant.

J'ai ici la vie d'un prisonnier de guerre.

Une infirmière très gentille, Pierrette Mercier, m'a prêté *Histoire ancienne* de E. Jarry (collection H. X. Arguillère). C'est un manuel de belles-lettres. Ce livre bien fait est de la propagande bien faite. Les passages tendancieux ne s'y comptent plus. Ma conclusion: les gens s'imaginent avoir la foi religieuse; mais, en réalité, ils n'ont fait qu'absorber depuis le plus bas âge une propagande dogmatique unilatérale.

J'écris quelques bribes de dialogue, matière à condenser plus tard. Voici un petit échantillon: «Et qu'est-ce que ces

bouchèrvillois? Et qu'est-ce que ces gobes de toutounes? Et qu'est-ce que ces électricités éclairées à la chandelle? Et qu'est-ce que ces pets qui ont plus d'arôme⁴ que de densité? Et qu'est-ce que la vertu qui est six chattes enlignées par la queue? C'est de la merde.»

Je lis de vieux textes de la *Revue hebdomadaire*. Il y en a d'intéressants. J'ai trouvé un Pirandello. Il y a du François Mauriac, du Xavier de Magallon⁵, du Robert de Montesquiou⁶, du Marcel Plaisant⁷, du Dora Malegari⁸, de l'Edmond Jaloux. J'ai lu un texte infect de Henri Clouard⁹ sur Verlaine et Mallarmé. En bref, cette pensée bourgeoise fait souvent l'effet de la sclérose totale.

J'ai hâte de relire du Parisot¹⁰.

La pire plaie de cet endroit-ci, c'est la déformation professionnelle. Beaucoup de gens sont payés pour voir des diagnostics, et en voient. Il y a aussi le fait que les religieuses vivant ici en permanence ne veulent ou ne peuvent penser en fonction du monde extérieur.

Remarque générale : beaucoup de personnes n'ont jamais pu se rendre à l'altérité, c'est-à-dire passer outre à cet infantilisme qu'est l'attitude de passivité vis-à-vis de l'enseignement dogmatique reçu.

Je suis emprisonné pour avoir sifflé un mauvais spectacle dans un théâtre, moi qui suis critique d'art¹¹. Cet emprisonnement a-t-il du sens? Aucun. Comptez pourtant sur des administratifs pour justifier arbitrairement cette présence indéfinie qui rapporte de l'argent à l'administration. C'est le bureaucratisme qui règne!

À mort les De Clérambault¹²!

C'est ainsi.

Amicalement,

Claude Gauvreau

35

Forteresse de St-Jean-de-Dieu,

2 mai 1958¹

Cher Borduas,

J'ai été transféré à la section St-Gabriel². Le docteur Lefebvre m'a affirmé que je ne subirais pas de traitement physique.

Cependant, on me donne des calmants qui ralentissent le fonctionnement cérébral et qui ont un effet endormant.

Je devrai subir bientôt — on m'en a prévenu — cette inutile et assommante³ «occupation thérapeutique».

C'est maintenant la lutte de chaque instant contre l'abrutissement que l'on pourrait dire systématique.

Je relis en ce moment *Les Mains sales*⁴ de Sartre. Cela me tient en éveil, quoique ce ne soit pas poétique.

L'expérience de *Astéroïde 1313*⁵, que j'avais crue un temps surtout négative, m'a permis d'assimiler toute forme d'expression pararéaliste; je le constate maintenant.

Vive la liberté⁶!

Claude

P. S.

Lundi, ma famille déménage. Ma nouvelle adresse sera: 3480 avenue Van Horne, app. 3 (Île de Montréal).

36

Forteresse de Saint-Jean-de-Dieu

ce 13 mai 1958¹

Cher Borduas,

Il y a beaucoup de choses qui ne vont pas dans une société où c'est Montfleury qui a l'avantage sur Cyrano².

Cependant, je compte être sorti d'ici avant très longtemps.

J'écris un peu, le matin. Les conditions ne sont pas idéales. Papier insuffisant, manque de documentation. Bruit.

Ici, à peu près tout est subordonné aux travaux manuels.

Incidemment, le docteur Paul Dumas³ fait partie du personnel de la forteresse.

À bientôt

Claude Gauvreau

P. S. Ma famille ayant déménagé, ma nouvelle adresse est : 3480 avenue Van Horne, app. 3, Grand-Montréal, P.Q.

37

Montréal, 6 novembre 1958¹

Cher Borduas,

J'ai lu avec grand plaisir (et parfaite détente) votre critique de la « machine à décerveler² ».

Votre lettre est peut-être la seule critique vraiment constructive que j'aie reçue, depuis que j'existe, de quelqu'un de mes écrits.

Certes, j'aurais préféré vous voir appuyer vos dires d'exemples précis. À quels passages, par exemple, «passé³» se réfère-t-il? Cependant, les raisons de votre relatif mutisme m'ont convaincu.

J'ai dépassé l'époque de m'innocenter — d'autant plus qu'en ce moment quelques épigones croient devoir se permettre de me faire des procès.

Mais à vous, je veux bien communiquer quelques petites indications, quelques petites mises sur la piste.

Toutes les phrases qui ont une allure rationnelle dans «Le Rose Enfer» sont des phrases absurdes. Ceci est conscient, l'a toujours été.

Le contenu positif, ce sont les passages de vraie poésie (qui se réfère à la «cohérence» d'une réalité méconnue).

Je sais qu'il y a des ambiguïtés dans ce texte, je les ai constatées et je les ai maintenues avec une narquoiserie satanique. Vive la liberté!

Je ne crois pas défendre quelque passé que ce soit. Avec fièvre j'ai montré le négatif à côté du positif. Tant pis pour ceux qui ne s'y retrouvent pas! D'autres travaux suivront.

J'emploie des mots courants, quand bon me semble. J'emploie d'autres mots, quand la nécessité s'en fait sentir. Pour moi, le mot «automatisme» est un mot courant comme le mot «beurre».

Les quelques phrases à allure pseudo-«rationnaliste» sont les phrases les plus absurdes de tout le texte (un peu, selon son genre, comme les lieux communs de Beckett ou d'Adamov): je les ai encadrées implacablement d'éléments positifs. Je ne croirai pas que vous ayez pu penser que j'aie reculé d'un pas par rapport au monisme.

Le texte est amoral, constitutionnellement non critique. C'est le tableau actif d'une sorte d'immanence (ceci dit a posteriori).

Il ne faut jamais perdre de vue que ce sont des *personnages* qui parlent⁴.

Je ne m'identifie pas au personnage Domitien d'Olmansay⁵, même si je lui laisse dire parfois des choses « vraies ».

Je sais, par ailleurs, que tout commentaire (de ma part) en dehors du texte ne change rien à sa structure même.

J'espère que l'occasion se présentera de vous envoyer bientôt d'autres textes. Vos réactions m'enchantent.

Que faites-vous de ce temps-ci?

Claude

3480 Van Horne

3

Montréal

38

Montréal, 10 janvier 1959¹

Cher Borduas,

Votre dernière lettre ne mérite pas les appréhensions que vous y avez exprimées². C'est une lettre d'une sensibilité étonnante et qui m'a frappé d'émerveillement. Vous êtes irremplaçable. On chercherait longtemps (et probablement en vain) avant de trouver une comparable chaleur humaine, une égale spéculation grave.

Je connais Pollock, je connais Tobey, je connais De Kooning, et je sais l'importance capitale et l'authenticité exemplaire.

Je voudrais savoir une chose: quelle différence exacte apercevez-vous entre la France telle qu'on la voit en Canada et la France telle qu'on la voit en France³?

Il ne fait pas de doute que vous avez « le mal du pays⁴ ». Et il me semble que vous évoluez vers un nationalisme canadien

(«Sur notre unité ethnique se fonde le premier article de ma foi en l'avenir⁵»).

Une pensée un peu loufoque m'est venue: celle que vous traversez une évolution analogue à celle des futuristes passant au fascisme⁶. En d'autres termes, j'ai un peu l'impression que vous retournez à des valeurs rationnelles et quelque peu conservatrices. Est-ce que je me trompe?

Même si votre lettre avait contenu des reproches, ceux-ci n'auraient pas pu me toucher car votre terrain de réflexion n'a pas de rapport avec ma situation personnelle. Je vous avoue que je ne vois aucune relation, par exemple, entre les considérations de votre lettre et *Le Rose Enfer des animaux*.

Quant à moi, étant donné mon isolement particulier, je ne suis pas un Canadien typique. Le peu de réceptivité que les êtres se croient tenus de manifester à mon égard me dispense de donner à ma pensée une tournure immédiatement généralisable et sociable. Mon attitude n'ayant pas beaucoup de conséquence en dehors de moi, je peux me permettre de m'en tenir à mes seules préférences individuelles: ma pensée, donc, présentement, essaie d'être la plus universelle possible; j'aspire à une façon d'être cosmique laquelle puisse me garder accessible à tout le concret qui est toujours fait de singuliers uniques. Même au temps lointain où j'étais Bloc Populaire, je ne pouvais déjà pas concevoir que le terme de «Canadien» n'était applicable qu'aux seules personnes de langue française; ces préoccupations-là (quelle qu'en soit la solution préférée) me semblent vraiment archaïques. Les frontières géographiques sont à un degré moyen sans utilité pour moi présentement; et, même si je sais que ces catégories sont entretenues dans le monde et qu'elles exercent de l'influence sur des actes, je ne me préoccupe pas d'elles pour l'instant. Leur disparition définitive m'apparaît d'ailleurs comme souhaitable («*One Big World*⁷»: voilà un programme sympathique sur lequel je ne peux rien et dont j'espère que ceux qui y

peuvent quelque chose s'occuperont). Je ne veux pas des catégories, je veux une harmonie dynamique (au moins pensée) avec tous les sensibles particuliers. Il y a (involontairement) du platonique là-dedans, bien sûr; mais cette posture mentale n'est pas tout à fait vaine car elle peut conditionner mon activité créatrice. Seuls m'intéressent l'universel extrême et le singulier extrême.

À part cela, je vois dans les manifestes surréalistes (et dans *Refus global* aussi) quelques prises de conscience qui précèdent encore la généralisation et dont l'abandon certes prématuré me semble fort regrettable. (« Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême⁸. » « Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination⁹ »; « L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs¹⁰ »; « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement¹¹ ». « Refus d'être au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques¹² »; « Les actes passionnels nous fuient en raison de leur propre dynamisme¹³. »)

Quelles sont mes activités à moi ici? Je viens de terminer un texte poétique à sept voix: *Les Voix du griffon du Cabousta*¹⁴. Jean-René Major¹⁵, réalisateur radiophonique au service international de Radio-Canada va faire interpréter un de mes textes d'une demi-heure en janvier; le titre en est *Amnésie*¹⁶ et Jacques Galipeau y jouera le rôle principal. Major a trois autres de mes textes pour la scène et a fini par choisir deux de mes vieilles pièces poétiques: *La Jeune Fille et la lune* et *Les Grappes lucides*; ces pièces, jouées d'abord au Centre d'essai puis chez les Apprentis-

sorciers¹⁷, formeront un spectacle avec *Le Trou* de François Soucy. Tout le spectacle sera très mauvais, ou passable, ou bon; je ne crois pas qu'il sera parfait.

D'ici quelques jours, je me lancerai dans la rédaction d'un nouveau téléthéâtre dont le titre sera vraisemblablement *Les Impondérables se rassemblent*¹⁸. Ensuite, je projette d'écrire une longue pièce de quatre ou cinq actes qui s'intitulera *Les Oranges sont vertes*¹⁹. Après cela, j'essaierai de venir à bout d'une laborieuse activité rémunératrice qui me permettra de faire imprimer mes ouvrages essentiels; pour me rafraîchir, en cette époque, je compte écrire plusieurs poèmes.

Un de mes textes, *À l'écoute du sang*, a été joué à CBF²⁰. Ce fut le chef-d'œuvre de toutes les abominations. Ce texte d'une demi-heure, rédigé au cours de l'été 1957, avait été écrit dans des conditions très très pénibles, il se ressentait d'un certain manque de forces — mais il recelait quand même certaines qualités assourdies, lesquelles ont été complètement voilées par l'interprétation. Le fond de cette histoire, telle qu'écrite, était le sardonisme; et il y avait plusieurs éléments divers à sa surface; notamment de l'humour goguenard et un peu cruel, un souci d'antiracisme certainement très sérieux, un peu de délicatesse, un peu de tendresse, etc. J'espérais que certains auditeurs prendraient le texte sérieusement, et que d'autres le trouveraient assez drôle. Or, on a choisi de jouer ce texte comme un «sombre drame», comme un mélo idiot; ce qui, étant donné l'extravagance délibérée de l'intrigue, était ridicule. L'explication de cette situation n'est pas difficile à capter: les responsables de sa matérialisation étant persuadés a priori que le texte était fou et insensé, donc insignifiant, ils ont cru pouvoir y mettre de l'humour, mais à partir de l'auteur plutôt qu'à partir du texte. Pareil primarisme suffisant a²¹ donné des résultats abjects. Une des interprètes (Denise Pelletier²²) a joué presque continuellement sous un fou rire réprimé; ce qui interdisait au texte ses

possibilités de drôlerie, puisqu'un acteur ne fait pas rire habituellement en riant lui-même (surtout s'il rit à l'encontre de son rôle). On m'avait donné aussi comme interprète une journaliste de *Nouvelles illustrées*, Micky Martin (humour de meilleur goût), et elle a joué proprement; ce fut la seule à le faire, si l'on excepte Jean Brousseau qui fut à peu près convenable et un ou deux jeunes comédiens. Lise LaSalle, en Johanne Ponneteau qui devait cracher du mépris, était horrible avec son mignard style «couventine crosseuse». Je suis déshonoré²³, et je reste persuadé de n'avoir rien fait pour l'être. Le réalisateur du texte *À l'écoute du sang* était Ollivier Mercier-Gouin²⁴.

Dyne Mouso m'a demandé de vous transmettre son bonjour. Je crois qu'elle s'ennuie de vous²⁵.

Que votre santé redevienne excellente, cher Borduas. Et donnez-moi de vos nouvelles bientôt; vos lettres m'aident à vivre, elles me servent en quelque sorte d'oxygène.

Heureuse nouvelle année!

Claude

3480 Van Horne, Montréal

Marcelle Ferron, qui m'a écrit, a omis de me fournir son adresse. Je vous demande de me la faire savoir²⁶.

39

Montréal, jeudi 5 février 1959¹

Cher Borduas,

Le présent contient le passé, il est bon de s'en souvenir. Mais ce n'est pas pour affirmer le respect du passé que les quelques citations ont été incluses dans ma lettre précédente. Ces phrases me semblaient et me semblent des éléments éthiques d'une

pensée révolutionnaire qui sont loin d'avoir épuisé leur actualité. Cette éthique ne se résume pas aux quelques réalisations plastiques et poétiques accomplies parallèlement à elle, elle les dépasse. Par exemple, celle qui se dégage de *L'Anthologie de l'humour noir*² me semble toujours l'éthique la plus englobante, la plus exigeante et la plus neuve qui ait cours sur terre. Maints objets «surréalistes» sont académiques, le surréalisme le plus vivant a été une relation vitale avec un tout insaisissable et n'a pu être que cela, mais les prises de conscience auxquelles je me suis référé impliquent une rupture avec toutes les habitudes morales antérieures au surréalisme et ce n'est qu'au delà de cette rupture et dans le courant positif du monisme intégral, qui ne se borne pas aux formes électives du surréalisme, qu'une démarche en avant est accomplissable. Les prises de position mentionnées n'ont rien de furtif et il n'a pas suffi de quelques années pour en tarir l'innovation. Tout rétrécissement en une spéculation purement esthétique est fort en deçà de cette vaste pensée. Le nouveau dualisme entre psychique et physique me semble spécieux et tatillon. Il m'est évident que l'abandon actuel de la relation éthique révolutionnaire ouverte sur de vastes et complexes possibilités méconnues jusqu'à elle est voué à se résoudre en un retour piteux à une éthique conventionnelle d'un âge révolu.

Votre remarque sur le mouvement de la terre³ me semble d'un positivisme bien sommaire. Le langage de la physique contemporaine est tout autre (cf. Langevin).

J'ajoute que le réel vu n'est pas le seul réel qui soit, qu'il n'est doué d'aucune supériorité qualitative.

Nous n'en avons pas fini avec l'impondérable⁴.

Le premier numéro de la revue *Situations* accorde quelque équité à la personne du poète que je suis, par un article de Fernande Saint-Martin⁵. Il est seulement dommage que cet article soit écrit dans un style plutôt étriqué et, à la réflexion,

profondément mélancolique⁶. Une expression plus généreuse et plus affirmative est souhaitable.

Les répétitions de ma pièce poétique *Les Grappes lucides* sont commencées⁷. Je ne sais pas encore au juste ce que cela va donner. J'ai de jeunes interprètes. Leur fraîcheur, leur candeur ne sont certainement pas incapables d'une expression honnête et juste. J'espère surtout que le caractère véritable de la pièce ne sera pas défiguré. Il est hélas possible, par une abjecte prudence, de déplacer les accents et d'en faire se dégager artificiellement une sordide apparence «morale». Il est possible qu'on me fasse avoir l'air de condamner ce que j'exalte. Les comédiens sont Jocelyn Joly, Mathieu Poulin, Lucette Laurin⁸. Je souhaite aussi que quelque maladresse de ma part ne portera pas atteinte à leur enthousiasme ou à leur bonne volonté.

Depuis plusieurs jours, la grève des réalisateurs se déroule à Radio-Canada⁹. Toutes les émissions régulières sont suspendues. Je suis moi-même allé faire du piquetage quelques fois. Un vendredi soir, nous avons manifesté collectivement en faveur des grévistes: un moment donné nous étions une soixantaine à marcher devant la bâtisse, avec plusieurs pancartes (dont la plupart très vivantes, de Soucy¹⁰ et de Mousseau); il y avait des poètes, des peintres, et les Apprentis-sorciers. Ce fut une manifestation joyeuse, ardente, saine. Je fais maintenant partie de la Société des auteurs dramatiques (Syndicat des scripteurs).

Une exposition de peinture importante a eu lieu à l'École des beaux-arts récemment. Celle de «L'Art Abstrait¹¹». Chacun des sept exposants a exprimé son point de vue dans un catalogue: les convictions émises divergent, mais il est possible d'y trouver de la maturité. C'est surtout la pensée de Malevitch et Van Doesburg¹² qui s'affirme enfin sur le sol du Québec. Beaucoup d'opinions exprimées sont vulnérables, mais elles sont intéressantes. Ainsi Tousignant (quelque peu ambivalent¹³) écrit: «Avant l'impressionnisme, la peinture s'envisageait dans sa plus

grande part d'une façon subjective. Subjective à l'individualité de l'artiste, ainsi qu'à des éléments complètement étrangers à la peinture. Les impressionnistes ont été les premiers à poser un fait révolutionnaire en commençant l'élimination de cette subjectivité par la recherche des caractères spécifiques de la peinture. Le cubisme a fait vis-à-vis des formes ce que l'impressionnisme avait fait vis-à-vis de la couleur.

«Contrairement à cette évolution positive, la lignée de l'expressionnisme, du surréalisme, de l'automatisme, du tachisme et de l'expressionnisme abstrait (terme d'ailleurs impropre) apparaît comme régressive et décadente.

«Piet Mondrian, soucieux d'établir les caractères spécifiques à la peinture, cherche à détruire la figuration ainsi que sa subjectivité psychologique, dans le but d'en arriver à instaurer les données dynamiques fondamentales de l'abstraction. Il ne faut pas oublier que l'abstraction n'est pas une entité établie, mais une entité relationnelle et en devenir¹⁴.» Il est clair pourtant que l'objectivité impressionniste était une objectivité figurative. Les expressionnistes, en s'accordant de peindre leurs émotions à partir du modèle plutôt que l'aspect strict de ce modèle, affirmaient davantage la conscience d'une réelle autonomie du tableau. Il est clair aussi que l'automatisme avait pris conscience de la réalité plastique objective et que cette prise de conscience permettait aux peintres de créer librement des structures infiniment variées et inédites en sachant que la réalité plastique autonome du tableau ne pouvait pas ne pas exister. Je crois que les exposants de «L'Art Abstrait» confirment en général la réponse que j'avais faite au préalable du questionnaire de Beaulieu: «L'activité plasticienne constitue une phase rationalisante comparable à celle du Parnasse contemporain qui vint brièvement en poésie entre le "Romantisme et le Symbolisme"¹⁵».

Quand vous avancez que pour m'affirmer entièrement je semble avoir besoin d'une grande opposition, je vois là surgir une accusation de masochisme¹⁶. Réponse a été faite déjà à cette accusation, mais il est temps d'en finir avec ce mythe jésuite. S'il est pensable que je serais déconcerté si quelque justice soutenue m'était accordée, c'est que l'expérience d'une injustice exécrée et qui atteignit des proportions monstrueuses dont vous n'avez pas idée a été de fort longue durée — mais ce moment de trouble serait bref, croyez-moi. Qu'on assure la publication de mes œuvres essentielles, qu'on leur accorde une vaste diffusion, qu'on les accompagne d'une action critique adéquate, qu'on me procure les moyens financiers d'agir vastement — et vous verrez si je serai malheureux!!! «Il est inutile de lui accorder justice, il n'en veut pas» — votre façon de penser excuse toutes les ignominies, toutes les lâchetés, toutes les bassesses! Je veux de la justice, je veux du triomphe — mon seul crime est d'en vouloir à un niveau respectable d'exigence. Qu'on m'accorde la justice, qu'on m'accorde le triomphe à ce niveau — et vous verrez si je les rejeterai!!! Serait-ce donc la santé non masochiste que de s'accommoder de la facilité et du déshonneur? Cher Borduas, le moindre bienfait me stimule, me rend capable de multiplier mes réalisations. C'est lorsque mes textes ont été joués et joués proprement que je me suis senti le plus heureux — c'est lorsque mes textes ont été joués et joués proprement que j'ai été capable de produire le plus et de produire le mieux. La souffrance abjecte m'a paralysé, ne m'a rendu capable de voir d'autre issue que la mort. Mes espoirs, j'ai été obligé de les bâtir de mes propres mains — et c'est parce que ces espoirs existaient que je suis encore en vie. Comment pouvez-vous conclure à mon malaise de la victoire de mes activités vitales¹⁷, puisque cette victoire n'a jamais eu lieu? Certes, j'ai été obligé de développer des moyens d'agir malgré une opposition tenace — puisque cette opposition existait en dépit de la pureté cristalline de ce que j'offrais! Le

besoin crée l'organe et c'est l'opposition qui a provoqué la création de mes organes de lutte, mais si l'acceptation de ce que je suis capable de produire de plus noble amoindrait grandement ou annihilait cette opposition, croyez-vous donc mon organisme incapable de développer des organes d'aise¹⁸? Quand donc ai-je refusé de rayonner sans m'amoindrir? Ai-je donc été incapable d'agir de concert avec ceux dont les aspirations et les attitudes coïncidaient avec les miennes? Suis-je donc responsable de l'improbité et de la déloyauté d'autrui? Ce qui me déconcerte plus que tout, même aujourd'hui, c'est qu'on oppose à mes démarches les plus licites et les plus fécondes un refus explicable seulement par la force de l'inertie et le conformisme et la pleuterie et la stupidité. Je souhaite mon règne dans la grandeur, vous n'avez pas d'autre ressource que de me croire. Ma grandeur flagrante serait la plus exquise de mes délectations.

Je retiens cependant de ce que vous m'avez écrit qu'une confiance m'est due.

À bientôt.

Écrivez-moi.

Chaleureusement.

Claude

40

Montréal, 20 février 1959¹

Cher Borduas,

Comment serait-il possible de s'affirmer entièrement dans de la glu?

Il me semble étonnant que vous soyez au banc des accusés², alors que c'est moi qu'on accuse de masochisme. Et je ne fais que me défendre.

Vous vous accordez, avec une allégresse magnifique, le beau rôle.

Vous n'avez jamais été capable d'endurer la moindre injustice. Vous n'avez jamais été capable de supporter la moindre restriction à votre importance. Et ce n'est pas moi qui vous en blâmerai.

Ne vous souvenez-vous donc pas qu'aux Rebelles vous étiez tout en émoi parce que Mousseau avait accroché inadéquatement un de vos tableaux? Qu'auriez-vous dit, à ce moment-là, à celui qui vous aurait affirmé que cet accident était stimulateur et propice à votre épanouissement?

Il n'est guère difficile de parler de «générosité secrète³» alors que ses propres œuvres rayonnent largement dans le monde. Avec justice, d'ailleurs.

Je vous envie d'avoir l'aise qu'il faut pour pouvoir user de persiflage.

Je demeure sans aucune sorte de rancune.

Claude

APPENDICES

Page laissée blanche

1

L'automatisme, les Rebelles et Rémi-Paul Forgues¹

« Tel père, tel fils »

(Dicton populaire)

Pauvre Rémi-Paul ! Pauvre gourde sentimentale !

On m'a dit que Rémi-Paul Forgues regrettait déjà son impulsive diatribe (publiée dans *Le Canada* du 13 avril).

Je comprends. Aucun de mes amis n'est plus réputé que Rémi-Paul Forgues pour la facilité avec laquelle il devient dupe de mécanismes inconscients totalement subjectifs et intégralement incontrôlés.

À son âge, pourtant, il semble que la répétition fréquente et tellement oiseuse de pareils phénomènes devrait le rendre méfiant sur la validité des impulsions en cause.

Pourtant Rémi-Paul, innocemment, comme si les enseignements de l'expérience personnelle n'avaient aucune prise sur lui, continue de subir passivement ces courants ténébreux et il continue de projeter sur tous et chacun les malaises passagers de ses petits défits subjectifs. Ensuite il regrette, bien sûr. Mais pourquoi ne pas regretter avant plutôt qu'après ? L'hérédité peut-être²...

Donc, Rémi-Paul a lancé sa flèche empoisonnée : il s'est déchargé, par transfert, de quelque incommodité indéfinie... Et présentement je suis sûr qu'il se fabrique du sang de cochon

et qu'il est à s'édifier quelque épouvantable complexe de culpabilité...

Alors j'interviens. J'interviens pour sauver mon ami Forgues du sort pénible qui déjà l'étreint — j'interviens pour lui administrer la volée qu'il mérite, et lui éviter ainsi l'obligation effarante d'avoir à se punir lui-même indéfiniment...

Pour que cette cure amicale soit efficace, il faut qu'elle ait lieu dans les règles... Je ferai donc comme si Rémi-Paul pensait réellement ce qu'il a écrit, comme s'il était convaincu réellement de toutes les inepties et de toutes les inexactitudes et de toutes les injustices qu'il a colportées et répandues le 13 avril, et, par le simple mécanisme naturel du rétablissement des faits, je lui administrerai quelques ecchymoses du fessier aptes à lui remémorer quelque temps les nécessités du contrôle de soi et de la lucidité introspective.

Ainsi, Rémi-Paul Forgues a voulu faire l'imbécile. Parce que mon frère, Pierre Gauvreau, s'était mis dans la tête de fonder un clan des Saintes Nitouches, voilà que Forgues (tout guilleret) se trouve soudainement saisi d'une fièvre d'émulation...!

Voilà que tout à coup Barbeau est un paresseux, Mousseau est un mauvais peintre, les automatistes sont une bande de crétins aveuglés! Il leur faut la lumière, la voix des prophètes, le dévouement des nounous!

Au fait, pourquoi dans la nomenclature ne trouve-t-on nulle part mon nom? Car c'est bien contre mes convictions personnelles que le feu verbal était dirigé. N'est-ce pas?

Examinons posément les faits.

La déclaration de mon frère Pierre, je ne pourrai pas m'y attarder aujourd'hui. L'analyse interne de son texte en a fait

ressortir une tonne de contradictions et d'inexactitudes qui le privent de toute gravité. Qu'on me fournisse l'espace et je m'engage à réaliser par le détail la destruction flagrante et définitive de ce texte...

D'ici là, je m'en tiendrai donc aux énoncés flamboyants du jeune Forgues.

Le comportement de Rémi-Paul est d'autant plus stupéfiant et injustifiable que, depuis quelques mois, il m'a rendu (de son propre chef) plusieurs fois visite. En pleine amitié, je lui avais fait prendre connaissance de plusieurs textes théoriques nouveaux où mes conceptions esthétiques, philosophiques et sociales étaient largement énoncées. Il était donc en mesure d'apprécier combien ses flèches acrimonieuses visaient des cibles imaginaires et combien, en cas d'inexactitude, ces flèches boueuses comptaient porter atteinte à des cibles mûries et limpides.

Lors des différends avec Pierre Gauvreau, le poète Forgues s'était proclamé totalement neutre.

Il n'a fallu qu'une minime vexation d'amour-propre, d'ailleurs involontaire, pour lui faire découvrir en son âme une vocation de propagandiste de la passivité.

Rémi-Paul fait le caméléon. Un caméléon pas toujours conséquent, d'ailleurs. Dans son ardeur à refléter ce que Pierre Gauvreau avait écrit, le jeune poète commet parfois des bévues et il lui arrive de mimétiser les mauvaises feuilles. Ainsi, l'une de ses envolées lyriques les plus florissantes aboutit en l'apothéose de l'idée du «sens critique»: or, le droit au sens critique était l'une des réclamations centrales de la proclamation des Rebelles. La déclaration de Pierre Gauvreau, elle, proclame (contradictoirement, il est vrai) que le «jugement objectif» est impossible.

D'ailleurs, il est franchement comique d'entendre ce bon Rémi-Paul parler de sens critique et juger péremptoirement les

travaux plastiques d'artistes adultes et basanés par les luttes. Qui donc ne sait pas que le jeune poète n'a toujours pu juger des œuvres qu'en se basant sur leur aspect le plus extérieur : est bon ce qui a l'air le plus « moderne », est mauvais ce qui a l'air le plus « ancien ». Voyons, Rémi-Paul, ne te souviens-tu pas des jugements capricieux que tu as portés récemment sur la production de Pat Ewen ?

On nous³ reproche l'INTENTION RÉVOLUTIONNAIRE.

Il est vrai que nous ne sommes pas de ceux résignés à *subir*. Nos *réflexes* sadiques d'êtres sains nous interdisent de nous lasser asphyxier par ce qui pourrait nous pourrir ou nous stigmatiser. Ce sont là des *réflexes*, ni plus, ni moins. Où trouve-t-on l'arbitraire dans l'obligation de répondre à des réflexes spontanés ?

Où peut être l'arbitraire sinon dans l'INTENTION (l'intention étant le souci de posséder ou d'éviter une fin par des moyens volontaires) ?

Quels sont ceux qui *spéculent sur les conséquences* ? Sont-ce nous ou est-ce le clan infime des Saintes Nitouches de Pierre Gauvreau ?

« Ne faites pas ceci, parce que votre acte *pourrait* profiter à une institution bourgeoise. » Qui se permet ces spéculations sur les conséquences ? Qui se permet ces préoccupations intentionnelles ?

Qui nous reproche *de ne pas refouler nos réflexes naturels* par des spéculations intentionnelles ? Qui ?

Nos préoccupations à nous n'ont toujours été que d'obéir le plus rigoureusement possible à tous nos besoins, sadiques ou autres. (Sens actuel de sadisme : besoin passionnel de

transformer les objets extérieurs dont la configuration présente est une gêne et une distraction.)

Exemple de comportement dynamique non intentionnel: le camouflage intéressé des peintres De Tonnancour et Cosgrove en artistes «modernes» nous révolte et paralyse nos mouvements — nous guillotinons ces bonzes! Et advienne que pourra!

L'organisation-éclair de l'Exposition des Rebelles n'aurait pas été possible dans un autre cycle que celui du dynamisme sadique.

Fichtre! On peut parler de «perte du dynamisme» au sein du «groupe automatiste»!! Où sont les vivants et où sont les moribonds? Sont-ils chez ceux que mille piqûres de maringouins laissent passifs et qui ont tout juste l'énergie de dire «à quoi bon?» — ou bien chez ceux que cette détérioration physique met hors d'eux-mêmes et qui éprouvent empiriquement le besoin irrésistible de changer d'état?

Notre position politique est connue, nous ne l'avons jamais cachée: tout acte intéressé et calculateur est mort-né; un mieux-être collectif ne pourra venir que de nécessités sadiques spontanées.

Cette conviction ne nous interdit pas l'effort de prendre conscience de ce qui a eu lieu et de ce qui a lieu. Cet effort est pour nous un besoin élémentaire et automatique de l'intelligence. Nous n'acceptons pour cet effort aucune *censure* — ni de Rémi-Paul Forgues ni de Pierre Gauvreau!

Où sont les «mots d'ordre», où sont les décalogues prohibitifs, où sont les considérations d'intention: chez ceux qui disent: «Faites ce que vous voudrez — mais nous, par sens critique à base d'expérience, nous sommes obligés d'accorder de la valeur seulement aux actes généreux, et de considérer

sans valeur tous les actes intéressés» ou bien chez ceux qui clament : « Il ne faut pas toucher à telle ou telle chose... Notre angélique pureté fragile est corruptible au moindre contact hétérogène... Le *bon automatiste* doit faire ceci ou cela... » ?

Nous comptons bien échapper au *complexe de Calvin* — cette démangeaison qui pousse les *puristes incorruptibles*, des tonnelles ombrées de la passivité, à censurer constamment le comportement individuel de débonnaires chercheurs actifs.

Forgues grattouille sa lyre et il s'extasie sur « les espoirs d'une générosité sans précédent »... Quelle générosité ? Celle de l'onanisme mental ? Celle du recroquevillement égo-centrique ? Celle du « confort intellectuel » ?

Autrefois, le poète Rémi-Paul aurait voulu être signataire de *Refus global*. A-t-il renié cette adhésion ? Si non, qu'il relise le texte du manifeste ! Il y verra une certaine incompatibilité avec son présent parti d'oubli, d'évasion, de résignation, de veule narcissisme...

Ce que les automatistes appellent ÊTRE RÉVOLUTIONNAIRE, c'est éprouver la nécessité d'extérioriser l'expression (sociale et artistique) de tout son être, sans restriction mentale et sans considération sentimentale à l'égard des obstacles éventuels.

Cet état psychique n'est pas l'intention révolutionnaire, il n'est aucune intention. Il n'est surtout pas l'INTENTION RÉACTIONNAIRE — intention que les réactionnaires eux-mêmes ne peuvent manquer de deviner d'instinct, et qu'ils s'empressent de vouloir récompenser par des offres de cadeaux. N'est-ce pas, messieurs les Saintes Nitouches ?

Quant à nous, les manifestations d'hostilité instantanée qui accueillent chacun de nos gestes nous prouvent que nous ne sommes ni des inoffensifs ni des essoufflés.

Au revoir, donc. À la prochaine exposition collective surrationalnelle (ce que n'était évidemment pas l'hétérogène et inoubliable Exposition des Rebelles)!

Quant à toi, mon bon Rémi-Paul, je pense que tes remords et la présente mise au point t'ont suffisamment châtié. Permets-moi donc de te proposer une poignée de main...?

Pauvre Rémi-Paul! Pauvre gourde sentimentale!

En toute quiétude surrationalnelle.

Claude Gauvreau

15 avril 1950

2

Lettre à André Goulet¹

Cambridge, 26 juillet 1950

Mon cher André

C'est de Boston (ou presque) que ma voix écrite te parvient actuellement.

Je suis à Cambridge (banlieue de Boston, séparée de cette ville par la Rivière Charles qui n'est pas large) depuis jeudi dernier.

C'est mon ami Denis Noiseux qui m'a transporté ici. J'habite chez Denis, et je suis parfaitement à mon aise.

Sincèrement, je n'ai pas hâte que cette visite s'achève.

J'ai farfouillé dans tous les coins de Boston et de Cambridge. Déjà, je connais mieux la place que Denis (qui travaille au M.I.T. constamment, toute la journée).

Je fourre mon nez partout.

Aucun point d'intérêt (de quelque domaine² que ce soit) ne me laisse indifférent.

Actuellement, mon intérêt est surtout centré autour de deux axes: le Museum of Fine Arts de Boston (qui, de plus en plus, semble inépuisable de merveilles) et la discothèque du M.I.T. (où le choix est vaste et, les appareils excellents).

La discothécaire du M.I.T. est une charmante jeune femme, qui commence à m'entrer dans la peau mordicus.

Goddam! Je donnerais cher (en moelle³ épinière⁴) pour me rouler avec elle dans quelque lieu dodu.

Hélas! Le temps est court! — et mon portefeuille, peu vaste!

À Cambridge même, il y a plusieurs excellents musées: entr'autres, le Fogg Museum (où il faudra que je retourne, et où jusqu'ici j'ai pu délirer devant de nombreux chefs-d'œuvre du 13^e siècle, devant les débris du 12^e siècle de Moutier-Saint-Jean⁵, devant un fort Tintoret, devant Botticelli et Tiepolo et Fra Angelico⁶ et Martini et Canaletto et Courbet, sans compter un Cézanne et un Lautrec).

Au Museum of Fine Arts de Boston, le choix est inépuisable. Des milliers d'objets particuliers, précieux, uniques représentent presque toutes les phases de la pensée humaine.

J'y suis retourné plusieurs jours, mais mon enquête approfondie n'est encore que partielle.

Il me faudra retourner pour soupeser minutieusement les Égyptiens (qui y ont de très nombreux objets qui m'impressionnent déjà fortement), et les Chinois, et les

Japonais, etc., etc. (sans compter de très nombreux produits d'autres courant orientaux).

Pour ne m'en tenir qu'à la peinture (qui n'est qu'une fraction du Musée, je puis te dire que, jusqu'ici, j'ai pu passablement approfondir ce qui suit :

Les fresques tirées d'Audignicourt (12^e siècle), qui sont certainement les objets les plus stupéfiants, les plus singuliers et les plus émouvants qu'on puisse voir dans ce Musée — (incomparable⁷!!)

Les fresques italiennes religieuses des 15^e et 16^e siècles (cinq de Paolo Leppo, mais surtout une d'un disciple de Pietro Perugino, une de Matteo da Gualdo et une de Fiorenzo di Lorenzo).

Dix tapisseries flamandes du 16^e siècle (ce n'est pas de la merde, mais pas de la même trempe quand même — art ostentateur, luxueux, chargé, habile, art de cour).

Plusieurs sculptures (sur pierre, sur bois) tirées des églises de France du moyen-âge⁸ (le Gothique français est merveilleux — je me rappelle en ce moment d'un buste inouï de Sainte Barbara. Etc.)

Deux panneaux extraordinaires de l'École de Florence (XV^e siècle) — anonymes.

Un « Saint Pierre » et un « Saint Paul » attribués à Andrea Vanni.

Peintures de toutes les origines, de tous les styles, de toutes les familles spirituelles (Allemagne, Aragon, Venise, Valence, Florence, Espagne, Byzance, Cologne, Franconie, etc., etc.).

Objets de toutes sortes, de toutes dimensions.

Multitudes de primitifs universels.

Plus près de nous : 41 eaux-fortes (prodigieuses, renversantes) de Rembrandt.

Des lithographies de Goya, Delacroix, Daumier, Géricault.

Groupés ensemble: 37 solides et âpres gravures de Daumier — Une salle pleine de Millet (30 dessins, etc.).

Ailleurs, autre salle: 26 huiles de Millet. (Millet est un très bon peintre.)

Des huiles (des études) de Géricault absolument splendides!

Un tout petit Goya, un des plus beaux tableaux que j'aie vu de ma vie. (Plus loin, de grands Goya, conventionnels, moches, sans passion.)

Un petit Bruegel⁹ (un vrai).

20 gravures italiennes de bonne tenue à côté d'un magnifique sketch¹⁰ à l'huile de Delacroix, quelques travaux honnêtes de Daubigny (il n'est pas si mal le père). Fantin-Latour, Diaz, Couture (même lui, par moments), T. Rousseau.

Les travaux américains contemporains ont été choisis suprêmement merdeux (à une exception près: un splendide Florine¹¹ Stettheimer).

Les travaux américains contemporains plus anciens ne sont pas beaucoup plus forts (sauf d'honnêtes objets de Mary Cassatt, Whistler, Louis E[i]lshem[i]us, qui ne sont quand même pas renversants.)

Dans une salle d'exécrables Anglais, une lumière: un Turner prodigieux (un peu plus loin, un autre Turner, moins formidable, plus ancien, mais bon).

À proximité: 10 très beaux Corot (sur 13), six Constable qui se tiennent, deux Bonnington agréables.

Par là: deux formidables Monticelli (ce Monticelli, si peu connu, est certes un des plus grands artistes de tous les temps).

Et — déjà — deux forts pastels de Degas.

Quelques Boudin, sobres et solides, comme d'habitude.

Un autre très bon sketch à l'huile de Delacroix.

Enfin, dans de grandes salles: un très grand Véronèse. Moche. Un plus petit Véronèse — plus sympathique. Un Titien très grand — pas émouvant.

Un Ribera (détaillé non sans puissance; à première vue, il m'a laissé indifférent).

Quelques El Greco qui me laissent perplexes (je réserve mon jugement. Il y a un petit quelque chose qui ne va pas dans ses peintures. Elles n'ont pas la force, la franchise et l'abondance que j'ai constatées dans des photographies de tableaux d'El Greco).

Un tableau sorti des ateliers de Velasquez, assez joli (il y a d'autres tableaux attribués à Velasquez lui-même, fort douteux; l'un d'eux n'est pas mauvais, mais je doute qu'il soit de Velasquez).

De plusieurs Rubens, un est incontestablement faux (je n'ai jamais vu pareil frigidaire), quelques-uns sont moyens, un paysage est tout à fait formidable et deux esquisses sont très fortes.

Là-bas, une esquisse de Tiepolo très forte (ce Tiepolo est un maître).

Dans une autre salle, un tout petit Rembrandt, très beau. Dans cette salle-ci, le Rembrandt. (L'un est de lui: très beau. Les autres, je ne sais pas... Un n'est pas méchant, mais il est terriblement abîmé par le vernis).

De deux Franz¹² Hals, l'un est très beau.

Guardi et Canale présentent des travaux propres.

Dans la salle du 18^e français: 2 splendides natures mortes¹³ de Chardin.

Et puis, l'un des travaux qui m'ont le plus frappé de toute la bâtisse; un merveilleux Watteau, inouï de finesse, de précision, d'audace et d'agilité.

Plus loin, à côté de notre excellent Géricault, voici 3 formidables Daumier, absolument éberluants — des huiles, cette fois.

Et puis, deux tableaux plus grands, de Delacroix. Très bon.

Poussin assez décevant.

De l'ouvrage propre de Claude Lorrain et Louis Le Nain.

Il y a Courbet représenté là par trois œuvres bonnes.

Mais la salle en question est dominée par un maître fantastique: Édouard Manet (oui, Manet, que je n'aurais jamais cru si fort!).

Un bon *self-portrait* de Millet figure là aussi.

Ainsi que deux honnêtes Daubigny.

Nous arrivons finalement à quatre maîtres entre lesquels il y a peu à choisir au point de vue supériorité.

De ces maîtres, trois (et surtout deux) m'ont infiniment surpris.

Nous connaissons tous Cézanne. Il est prodigieux, il est phénoménal!

Quatre tableaux sublimes le représentent (Rien ne surpasse — et bien peu approche sa «Madame Cézanne», composition belle à brailler —).

Mais il y a aussi: dix-sept Renoir; je n'ai jamais vu pareille lumière. Donnez tout aux autres — mais, pour la lumière crispante, aiguë, chatoyante, Renoir est roi!

Je suis catégorique, maintenant: aucun peintre n'est plus grand que Renoir!

Et Manet!

Quelle force! Quelle force! Il m'a renversé!

Et Edgar Degas n'est pas moins prodigieux. — Enfin je prends contact avec ce peintre célèbre!

Je ne le connaissais pas jusqu'à ce jour!

Dans ces alentours-là (sans compter les autres précités¹⁴) il y a 12 Degas dont une sculpture).

Chapeau bas! Degas est un très grand maître.

À côté de Degas, Cézanne, Renoir, Manet, quelques impressionnistes, Claude Monet, Sisley, Camille Pissarro, apparaissent plutôt vagues — Pourtant ce ne sont pas des merdeux.

Il y a aussi deux Matisse — des bons! et un Bonnard, très fort.

Deux Lautrec donnent une impression de grande solidité plastique.

Peintures très sensibles.

Trois Van Gogh très connus («Maison à Auvers¹⁵», «La berceuse», «Le facteur Rollin¹⁶») sont là aussi (l'encadrement gêne un peu les Van Gogh toutefois).

Dans cet entourage, Gauguin (4 tableaux) apparaît relativement plus faible (un au moins est très beau: une nature morte).

À proximité: des «fruits» de Courbet; voilà enfin une œuvre qui lui fait totalement honneur. Un chef-d'œuvre!

Il y a aussi, très charmant, un petit «Lac de Genève» du douanier¹⁷ Rousseau.

Pour compléter le décor: un splendide pastel de Redon.

Une nature morte de Derain, bonne.

Et tout cela n'est qu'une partie — même dans la section de la peinture!

Combien de vieux noms ai-je escamotés!

C'est à s'en rouler par terre: Manet — Cézanne — Degas — Renoir — Watteau — Turner — Goya — Daumier — Monticelli — Audignicourt — ouille!!

Les jours prochains je reluquerai à fond les extraordinaires Égyptiens (que j'ai peu¹⁸ vus jusqu'ici).

Sans oublier la tonne d'objets chinois et les tapisseries japonaises.

Et tout, et tout.

Car c'est loin d'être tout.

Il y a jusqu'à des auberges et des chapelles et des salons de reconstitués dans ce Musée.

Et il me reste le Musée Fogg, plein lui aussi de merveilles.

Bien sûr, la merde a aussi sa part (fort secondaire, toutefois, disons-le bien vite).

Puvis de Chavannes (ou Pubis de Chamelle, comme tu voudras), c'est de la belle couillonnerie! Et Sargent¹⁹ donc! —

Mais surtout, mon cher André, ne va pas t'imaginer que je passe ma vie dans les endroits respectables!

Surtout pas.

Mon humour noir a besoin de diverses nourritures.

Il y a des bars — qui ont tous la télévision.

Il y a le burlesque (ici: le Casino Burlesk, dans le Central Boston).

Il n'y a pas de cinéma (ou burlesque) ce n'est que de la comédie avec des *strip-teases*.

Cette semaine, j'y ai vu Louise Lamarr («*the fastest thing in burlesk*» et c'est vrai) se brasser sauvagement la pelote à l'air (je dis bien: à l'air) devant un auditoire réceptif.

Elle est formidable!

Elle n'arrête pas!

Elle a les cheveux roux (teints — car en d'autres endroits (?) — elle n'est certainement pas rousse).

Le show au complet comprend huit *strip-teases* (par cinq danseuses différentes).

J'ai bien rigolé.

Une des choses les plus rigolotes cependant et les plus stupéfiantes est le numéro d'un fantastique bonimenteur qui vient (avant le spectacle et durant l'intermission) essayer de vendre de la camelote insignifiante.

Ce bonimenteur, qui improvise sans faille et sans nuance d'hésitation, est jeune, posé, il a une belle voix riche, il parle un anglais impeccable, il a un sang-froid et une aisance et une persuasion réelle impossibles à démonter.

Sa camelote minable et insignifiante, il la vend (partiellement) par un des mensonges les plus éhontés et les plus effrontés et les plus habiles et les plus aisés qu'il m'ait été donné de voir dans ma vie.

Il persuade l'auditoire (un peu blasé maintenant, forcément) que ce qu'il vend, contient de la pornographie la plus osée qu'on puisse imaginer — ce qui est totalement faux, évidemment.

À l'entendre parler (et il parle clairement), ce ne serait que partouzes et fornications en images. Et il n'en est rien — moins que rien.

Il parle de scènes de copulation (au radium) devant apparaître à la noirceur, sur la photographie — et c'est totalement faux.

(J'en ai personnellement fait l'expérience — non sans un certain scepticisme, car peu de gens achetaient la chose, ce qui était bien suspect en regard de telles promesses).

Il prétend aussi que ses paquets de bonbons contiennent des cadeaux formidables (offerts gratuitement par Pepsi-cola²⁰,

etc.) et tout cela avec une maîtrise, un sang-froid, une vraisemblance tout à fait fantastiques.

C'est un psychologue et un fin orateur extraordinaire.

J'en suis encore tout ébahi.

Voilà le vrai bonimenteur classique, légendaire — dont la présence dans l'existence m'apparaissait impossible.

Salutations à André.

Je suis ici jusqu'au 10 août, environ.

Claude

Mon adresse :

Claude Gauvreau

c/o Denis Noiseux

65 Dana St apt. 4

Cambridge

Mass. U.S.A.

3

Lettre à la rédaction du *Haut-Parleur*

Saint-Hilaire, 6 août 1953

M. Guy Gagnon,
Rédacteur en chef
Le Haut-Parleur
Montréal, Qué.

Mon cher Gagnon,

Vous trouverez, ci-inclus, le texte qui avait été composé pour «La Revue des Arts et des Lettres».

Le texte a été rédigé durant mon expérience psychique ; à un moment, cependant, où la transe commençait à perdre de son acuité. Il serait peut-être bon de le mentionner.

Le texte a été conçu en fonction de l'audition. Cela est important et devrait être indiqué.

J'espère très profondément que *Le Haut-Parleur* pourra imprimer cet écrit qui n'est pas banal du tout et qui est unique dans ma production.

« Les fous qui n'en sont pas » a été composé au mois de mai.
Amicalement,

Claude GAUVREAU

« Les fous qui n'en sont pas¹ »

À mon humble avis de métaphysicien amateur, l'existence de la folie serait la preuve formelle de l'inexistence de Dieu.

Manifestons cependant une souplesse moins discutable... Enfermons le mystère dans un dilemme allègrement sadique : ou bien les fous ne sont pas des fous, ou bien Dieu n'est pas infiniment puissant, ou bien Dieu n'est pas infiniment généreux, ou bien Dieu n'est qu'une création illusoire de l'organisme humain.

De prime abord — et à la réflexion non moins — la réalité de l'idiot de naissance ne m'apparaît strictement pas compatible avec la réalité d'une bonté universelle et d'un déterminisme absolu.

Pour ne vexer ou n'humilier personne, je préfère conséquemment me convaincre que les fous ne sont pas réellement des fous, et que la notion péjorative de la folie est une notion naïve.

Ainsi, le croyant — qu'il soit catholique, ou chrétien, ou panthéiste, ou occultiste — est parfaitement libre de croire que Salvador Dali ou le Père Lacouture sont des manifestations choisies du spirituel, des signalisations extraordinaires de l'autre monde.

L'incroyant, lui, peut émettre l'opinion, sans pour cela être lapidé, que les productions (inouïes et uniques) des prétendus fous sont des bienfaits, aussi valables que n'importe quels autres, de la complète relativité cosmique.

À cet élargissement de la tolérance, tout le monde y gagne. Tout le monde, sauf les matérialistes vulgaires, qui se cristallisent dans la glorification terne des limites définies.

Néanmoins, reconnaissons que le vocable «fou», depuis les époques innombrables où l'on s'en sert, a connu des usages qu'il serait déplorable de voir tous se perdre. Le qualificatif de «fou» a eu pour utilité, chez les Égyptiens comme chez les Albigeois, chez les Ottomans, comme chez les Boschimans, de terroriser, de stimuler, d'assagir.

Un Boschiman qui n'a pas les fesses assez grasses est un fou; un canadien-français qui est insuffisamment imberbe est un fou. Aucune différence: l'hypocrisie est la même.

Je propose donc, pour le plus grand dépit d'Érostrate, que la notion de «folie» soit maintenue; et puisque la banalité et la monotonie sont toutes deux les ennemies malicieuses de la joie humaine, je propose que le terme «folie» serve désormais à désigner le banal et le monotone.

L'improductif, l'immovible dans la sclérose: voilà le mieux et l'horrible!

Raspoutine est-il un fou? Alfred Jarry est-il un fou? André Breton est-il un fou? Antonin Artaud est-il un fou? Isadora Duncan est-elle un fou? Sir William Crookes est-il un fou?

Henry Miller est-il un fou? Guido Molinari est-il un fou? Sigmund Freud est-il un fou? Jean-Paul Sartre est-il une folle?

Si la résignation geignarde et l'humilité bestiale sont les ennemies du genre humain, tous ces hommes et cette femme sont des génies de révolte qui nous consolent de la sécheresse amoureuse...

Au début du présent siècle, Alfred Jarry, l'inventeur d'Ubu et du Surmâle, écrivit une description de la montée du calvaire: cependant, la description avait de spécial que Jésus-Christ effectuait la pénible ascension en bicyclette.

Halte! Je vois d'ici une armée d'indignés qui se dressent, une armée de prétentieux défenseurs d'un Dieu tout-puissant!

Du calme, je vous prie... Jarry n'a jamais voulu insulter le Christ, j'en suis sûr. Et d'ailleurs, la notion de blasphème, pour Jarry, était une notion certainement très périmée.

Alors, pourquoi le poète a-t-il fait pédaler le Christ sur le mont Sinaï?

L'auditeur apprendra sans doute avec intérêt que Jarry lui-même — avant de mourir prématurément pour l'amour de ses convictions — s'enfermait fréquemment dans ses appartements et que, pendant des heures, généralement à l'abri des regards indiscrets, il pratiquait le cyclisme de course à travers les meubles.

Jarry idolâtrait son vélo. En faisant enfourcher au Christ sa propre bicyclette, Jarry, nature timide et douloureuse, tentait de faire comprendre, aux plus incompréhensifs de ses compatriotes, que le papa d'Ubu était un peu lui-même un prophète... Le Sauveur du Monde n'est-il pas à la disposition de tous ceux qui ont besoin de lui?

Quelle différence vitale édifierait-on entre saint Jean de la Croix et saint Alfred Jarry?

En 1953, à Montréal, j'ai vu de mes propres yeux Guido Molinari, poète et peintre canadien, se rendre coupable du même héroïsme. Fréquemment, ce jeune Cyrano endosse une redingote fabuleuse et magnifiquement ridicule; puis, ayant grimpé simiesquement sur une haute table, il y découvre une chaise naine; enfin, assis sur la chaise, tout juste appropriée à la stature d'un enfant d'un an, Molinari lit, devant un auditoire inégal, des poèmes mélancoliques et tendres, qu'il a écrits.

Que veut Molinari? Molinari est-il un fou?

Non. Tout simplement: Guido (ou Guidon) est un prophète magnanime de la liberté.

Il veut et désire — comme tous les artistes authentiques de notre pays — que la province de Québec ne soit plus une caricature de monastère spartiate! Il veut et désire que tous les cervaux inventifs, chez nous, puissent œuvrer dans un climat chaleureux et réceptif.

Comme Raspoutine, mystique, espion de l'Allemagne, organisateur de partouzes, hypnotiste de grande classe et corrompueur du tzarisme; comme Arthur Cravan, poète français et boxeur poids-lourd britannique; comme Éluard, littérateur surréaliste et faux homme politique Molinari est un prophète de la liberté et de la fertilité mentale.

Et moi-même, amnésique partiel et temporaire, est-ce que je suis un fou? Je ne crois pas...

Claude GAUVREAU

4

L'Assomption de l'Europe¹

(poème)

Robert Tellier
savant émérite
se dit Hongrois
se dit Juif
et se dit Athée

Il n'a qu'une parole
parole
parole

Et Debussy est
régénéré!

Vive Schönberg
auteur allemand
poème didactique dicté
octobre '54 C.G.

5

Sans titre¹

Montcalm est un peu con
Quand on le voit de loin
Quand on le voit de près
Il chie dans ses culottes
Vive la Bataille!

Alfred Jarry
p. cc. Cl. Gauvreau
30 novembre 1954

6

Lettre à Claude Lavery¹

Saint-Jean-de-Dieu

30 novembre 1954

Monsieur Claude Lavery
1 rue St-Thomas
Longueuil.

Mon cher Claude,

Je suis sain d'esprit.

Je suis prêt à subir mon procès devant jury, le plus vite possible.

Je compte comme d'habitude, sur ton exemplaire générosité.

À bientôt, j'espère.

Ton ami,
Claude Gauvreau

7

Sans titre¹

Dans la cave — c'est le Surréalisme — je ne veux plus y descendre — c'est trop beau pour moi.

★

Je préfère un acquittement que d'être ici.

★

Je ne suis pas homosexuel.

★

Je n'ai pas de préjugés sexuels

★

Je préfère voir les garde-malades quand il n'y a pas de médecin.

★

J'aime la Beauté

★

Vive la liberté!

8

Lettre à Muriel Guilbault¹

Institut Bourget
Section St-Gabriel
Décembre 1954

Madame Muriel Guilbault

Ma chère Muriel,

J'ignore où tu es.

J'espère te revoir un jour.

Je sais à présent que nous entrons dans un cycle de l'Or.

Pour moi — pour toi —

ce cycle sera celui d'un emprisonnement qui donne le goût de la liberté.

L'ivresse est pour moi le plus beau souvenir de toi.

Je regrette épormyablement de ne pouvoir te dessiner avec plus de ressemblance.

Ti-Claude

9

Lettre à Julienne Saint-Mars Gauvreau¹

Décembre 1954

Madame J. Saint-Mars Gauvreau
75, Ouest rue Sherbrooke
Montréal.

Chère Maman,

Je suis ici — à Saint-Jean-de-Dieu — depuis un certain temps.

Nous sommes au moment où André Mathieu établit, depuis quelques heures, son record d'artiste-pianiste.

Je ne sais plus comment te dire que je me suis frappé la tête un certain nombre de fois sur les portes pour essayer d'obtenir le droit de sortir d'ici — évidemment, il est trop tôt encore pour que l'opinion publique puisse comprendre que je suis mieux... Je ne veux pas risquer ma vie en sortant — cependant, monsieur Pagé sera toujours assez bon pour expliquer comment il se fait qu'on me soigne si bien —

★

HYMNE À PAUL CLAUDEL²

Tourtzi Izambo Méscharmma
All buda Mé Kramô Oeil Klém
de Phang – schnô Iboutt

CG.

★

Affectueux souvenir à Ginette³.

★

Je suis très bien soigné ici par les gardes-malades.
(Les Femmes!)

★

Je crois avoir reconnu Ben [Locider?], Paul Claudel, Hercule Lefebvre, Maurice Loisel et je suis sûr que Pierre Robillard est encore ici.

À bientôt, j'espère.

Très affectueusement

Claude

M. Claude Gauvreau

Institut Bourget

P. Q.

10

Lettre à Erle Stanley Gardner¹

Hôpital St-Jean-de-Dieu

1^{er} juillet 1956.

Mr. Erle Stanley Gardner,
c/o Original Pocket Book Edition,
New York City,
U.S.A.

Très cher Erle Stanley Gardner,

Je suis un surréaliste automatiste de Montréal, et je suis détenu politique dans un hôpital placé sous la juridiction du Torquemada bleuâtre (i.e. Sir Maurice Lenoblet Duplessis).

J'ai abdiqué depuis longtemps les espoirs capitalistes et ne chercherai donc jamais à les imiter. J'ai trente ans et suis demeuré célibataire. Je ne suis pas homosexuel, ne l'ai jamais été et ne désire certainement pas l'être. Je n'ai aucun goût particulier pour l'ascétisme, quoique je ne me sois pas masturbé une seule fois depuis que je suis forcé de vivre en captivité.

Pour moi, l'homme le plus lucide du 20^e siècle n'est pas Winston Churchill ou Dwight Eisenhower, il est André Breton.

Durant quelques années, j'ai été un attentif lecteur de vos livres. C'est pourquoi je me tourne vers vous aujourd'hui.

J'ai toujours admiré les méthodes franches de Perry Mason, et je crois avoir dans mon jeu présentement à l'extérieur une couple de Della Street. Je ne vois cependant aucun réel Jackson, aucun réel Paul Drake. J'ai eu à subir les tortures de maints Traggs et Holcombes.

Voici un schème de quelques événements qui ont précédé ma venue ici il y a un mois :

a) Je suis devenu réellement amnésique en 1953, et ceci est le résultat médiat du suicide de ma première maîtresse (une magnifique actrice aux cheveux roux, Muriel Guilbault) et de l'effort titanesque que je me suis imposé pour venger sa mémoire bafouée (j'ai rédigé en 1952 un livre à sa gloire, *Beauté baroque*).

b) Dans le noir horrible de l'amnésie, je fus secouru principalement par deux copains (Georges Ouvrard et Gaston Lapointe). Cependant, comme je voulais vivre pleinement cette expérience (pourtant atroce) d'amnésie, je n'enquêtai pas à fond sur les causes de cette tragédie

personnelle et décidai plutôt de prendre quelques notes et de recourir à ma propre puissance de déduction.

c) L'expérience d'amnésie fut épouvantablement pénible. Je finis par sortir graduellement du brouillard et rédigeai (de peine et de misère et sans pouvoir réussir à le compléter définitivement) un livre intitulé *Ni ho ni bât*. Je croyais que Muriel Guilbault était encore en vie. (Avant le début de cette expérience psychique j'avais lu Michel Carrouges et Gabriel Delanne.)

d) Après une sorte de «révélation» grandiose où me fut expliqué que le monde avait été créé par fissiparité et la souffrance découverte par accident, je fus mené à la Prison de Bordeaux puis à l'hôpital St-Jean-de-Dieu.

e) Je restai ici cinq mois. Je choisis de recourir au silence car j'avais des amis subversifs. Je fus battu, on m'imposa le supplice de l'insulinothérapie. Et puis, je fus relâché à la suite d'une brève évasion. Mon médecin fut congédié de l'hôpital.

f) Je restai six mois dans l'hébétude et dans la stupidité psychothérapeutique. Finalement, j'entrepris de traduire et d'adapter pour la radio treize contes de Ray Bradbury. Après quelques tergiversations explicables, le marché fut bâclé avec CBF. Je conserve toute ma gratitude à Bradbury.

g) Alors j'avais donc un salaire hebdomadaire de \$125. Cependant j'éprouvai beaucoup de difficulté à me faire payer (à cause surtout d'un Académicien empaillé) et ceci me poussa à l'action.

h) Un de mes amis (le peintre Goguen) me contraignit presque à louer son atelier. Je le louai, et m'en portai bien. Cependant j'eus l'opportunité de sous-louer un excellent appartement rue Burnside et je profitai de cette chance.

i) Comme je voulais remettre mon «atelier Goguen» à un jeune couple de mes amis (le couple Huet-Ouvrard), et comme j'avais besoin d'échapper à la surveillance de ma mère et de ma tante, je décidai d'aller prendre un repas à la Hutte Suisse (ceci se passait en mai 1956). Or, là, j'eus à faire face à plusieurs filles de table (*waitresses*). Je n'avais pas bu une goutte d'alcool, j'étais convenablement vêtu, je me présentai poliment, et pourtant on refusa de me servir à manger. Je protestai, demandai à voir le gérant... rien n'y fit: une serveuse (qui s'identifia par la suite comme Carmen Bégin) m'avertit que je ne serais pas servi en ce lieu. Pourquoi? C'est alors que je me souvins de Perry Mason. J'essayai de téléphoner pour obtenir des témoins impartiaux; peine perdue. Je sortis donc de la Hutte Suisse... mais pour aller chercher un représentant de la loi. Un agent de la circulation, que je connaissais de vue depuis assez longtemps, était justement sur le trottoir devant le restaurant (bière & vin); je lui demandai de pénétrer à l'intérieur du restaurant avec moi. Devant lui, la présumée Carmen Bégin finit par dire: «Je ne suis pas obligée de le servir, il est fou» (en parlant de moi, va sans dire)... Après avoir constaté que l'agent ne bronchait pas devant l'injure injuste qui m'était faite, et à la suite d'un avertissement suffisant de ma part, je giflai la fille de table.

j) Tout ceci se passait devant une très belle femme aux yeux bleus (bleu Waterman). L'agent de la circulation se rua sur moi et me donna quelques coups, à ma grande stupéfaction. Je pivotai sur mes talons de souliers et me dirigeai en gambadant assez vivement vers une porte (la troisième entrée de la Hutte Suisse, celle du milieu) que je savais fermée à clé en permanence. D'un léger coup d'épaule

je m'assurai qu'il n'y avait pas moyen d'en sortir et je fis face encore à l'agent sus-mentionné qui me donna quelques autres coups (tous assez légers). Je rendis une couple de légers coups à l'agent et lui dis : « Vous voyez que je suis parfaitement calme et raisonnable. Cessez de me frapper, sans quoi je vais être obligé de me défendre à ma force. » Alors l'agent fit un geste d'apaisement et siffla (sans doute pour faire venir de l'aide). Je retournai m'asseoir exactement à l'endroit où j'avais essuyé le premier refus et demandai de nouveau à être servi (je me trouvais assis dans un compartiment voisin de la femme aux yeux bleu Waterman et face à elle). Bientôt trois autres policiers firent irruption dans le restaurant et m'entourèrent agressivement. On me fit monter seul dans la voiture policière tandis que (je le suppose) l'on récoltait les témoignages à l'intérieur du restaurant. Une plainte fut certainement déposée contre moi, car je fus détenu quelques heures au gros poste de police de la rue Gosford. Dans la soirée je fus relâché sous cautionnement (grâce à Claude Lavery et à ma mère).

k) Le transfert de l'atelier Goguen échoua, que je sache, à cause de mon arrestation. Les deux jeunes gens m'y attendirent inutilement, et je dus moi-même les attendre ensuite aussi inutilement.

l) Ont suivi divers événements cocasses ou mystérieux pour moi : j'obtins la collaboration d'un avocat bien connu de Montréal, Salluste Lavery (j'ai maintenant en réserve un deuxième avocat, Théodore Lespérance). Je plaidai non-coupable moi-même à la barre. J'expulsai de chez ma mère mon psychothérapeute. Je fis une ultime tentative, extravagante, pour être payé. J'assistai aux répétitions (inquiétantes) de mes scripts Bradbury. J'expérimentai « follement » avec des miroirs et du verre. Je prouvai mon hétérosexualité une fois

de plus (qui fut peut-être une fois de trop pour quelques-uns). Je défiai Sid Caesar par téléphone. Mon frère Pierre vint me relancer chez moi et me frappa d'un coup de pied (alors que j'étais nu-bas). Et puis, alors que je mangeais chez ma mère et qu'elle était en face de moi et alors que ma tante était derrière moi, d'épouvantables impulsions cruelles (semblant venir à la fois du dehors et du dedans de moi) agirent dans ma cervelle; je résistai de toutes mes forces, puis dus y céder partiellement: d'un seul coup bref j'arrachai une poignée de cheveux à ma mère.

m) On me laissa seul chez ma mère (où je possède toujours ma chambre). Je m'y barricadai sommairement, et arrachai toutes les tentures et tous les rideaux de la maison (de telle sorte qu'on pût voir facilement de l'extérieur que je n'allais pas tenter de me suicider). Je lançai du troisième étage quatre pots de fleurs sur une terrasse dépeuplée; ceci pourtant, après avoir crié un avertissement adéquat. Des policiers vinrent m'arrêter à mon domicile — arbitrairement, il me semble. J'eus cependant ma «sortie Jean Gabin» (cf. *Le Jour se lève*). On me mena à la Prison de Bordeaux où, cette fois, j'entrai la pissette à l'air et la camisole de force autour des bras. J'avais été torturé toute la nuit précédente. Mon second séjour à la Prison fut beaucoup plus doux que le premier. Enfin, ce fut l'Hôpital St-Jean-de-Dieu à nouveau; je m'y suis fait inscrire comme «moniste» et comme «polygame libertaire».

n) Vive la Liberté !

o) Indices:

Clytemnestre — Égisthe — Oreste — Polynice — Créon
Robert Daguerre. Claude Raymond. Bruno Cormier. Léo-Paul Ferron. Rodolphe de Repentigny. Gaillard Borduas.

Paul Vinette. Ruby Mallen. Martin Gauvreau. Rémi-Paul Forgues.

What can you do for me?

Yours truly,

Claude Gauvreau

635 Burnside St.,

apt. 5,

Montreal

Canada.

11

Lettre à Pierre de Ligny Boudreau¹

Montréal, 22 juin 195[?]

Cher Monsieur Boudreau,

Sachant que vous avez collaboré intimement à cette entreprise, la présente lettre a pour but de solliciter de votre amabilité des renseignements précis au sujet de l'exposition des peintres d'avant-garde du Québec destinée à Vancouver.

Je désirerais écrire, à propos de cet important événement, un article dans *Le Haut-Parleur* de Montréal, journal dont l'existence vous est bien connue.

Il me faudrait connaître avec précision le nombre de peintres sollicités, et leurs noms; je désirerais tous les renseignements disponibles au sujet de l'itinéraire de l'exposition. Qui a pris l'initiative de cette manifestation? Qui

est le directeur du Musée de Vancouver? Quel est le titre officiel de l'exposition?

Je vous remercie à l'avance de vos marques de courtoisie, dont je ne doute pas.

Amicalement vôtre,

Claude Gauvreau

75 rue Sherbrooke ouest

app. 5 Montréal

12

Lettre à un destinataire non identifié¹

[sans date]

Cher docteur,

À date, le [stémétill] m'aide admirablement et la possibilité de travailler librement me fait merveille.

J'ai écrit environ trois heures de dialogues devant servir à une pièce en quatre actes en plus de quarante-trois demi-heures radiophoniques (ceci représente quelque \$6,500 de textes).

Or, il est question de me *faire aller à l'occupation thérapeutique* où mes possibilités de travail seront certainement contrariées *en faveur de niaiseries diverses*².

Je vous demande de me permettre de *conserver mes possibilités de travail* actuelles jusqu'à une libération qui ne devrait pas être très lointaine.

Des essentiels vitaux priment les routines. Je vis en fonction de l'univers extérieur et non pas *en fonction de l'ordre interne de l'hôpital*.

Sincèrement vôtre,

Claude Gauvreau

13

Lettre à Paul Gladu¹

Saint-Hilaire, 8 octobre 1957

M. Paul Gladu

Le Petit Journal

Montréal.

Cher monsieur,

Je viens de jeter les yeux sur votre article du 6 octobre 1957: «Paul-Émile Borduas a brûlé ce qu'il adorait».

Je ne vous ferai pas l'injure de croire que le titre grotesque en soit de vous. Mais je constate que vous n'avez quand même pas changé: vous conservez le besoin de déprécier, coûte que coûte, de biais ou de front, les artistes transcendants.

Tantôt le blâme vient de droite, tantôt de gauche. Il y a toujours blâme. Si un grand artiste s'engage dans des voies qui s'éloignent de vos préférences subjectives, vous désapprouvez et vous déplorez; si l'évolution de cet artiste le mène dans des parages apparemment plus rapprochés de ces mêmes préférences, vous approuvez, mais vous approuvez ce que vous ne pouvez vous empêcher de qualifier de reniement.

Je n'ai pas vu les tableaux récents de Borduas dont vous parlez, et je n'ai pas besoin d'avoir vu ceux-là pour vous dire ce qui suit.

Borduas (ou quelque autre «automatiste») n'a jamais tenu pour obligatoire telle discipline définie. Borduas et ses amis ont toujours soutenu que toute limitation arbitraire de la liberté d'inspiration est inadmissible. Certaines affirmations «automatistes» ont parfois été rendues nécessaires par la mauvaise volonté de certains critiques à reconnaître la légitimité de telle ou telle démarche (par exemple, celles ayant trait à l'utilisation de l'«accident»). La mentalité «automatiste» s'est toujours élevée contre tout dogmatisme prohibitif. La légitimité de toute liberté de l'artiste est incontestable, sûrement rien n'est changé à ce propos; nous ne demandons à l'artiste, quelles que soient les régions de l'inconnu qu'il lui apparaisse devoir explorer, que d'obéir à des nécessités intérieures authentiques.

L'emploi de «l'accident» est légitime, quand le besoin existe d'aller dans ce sens. L'emploi de tout autre moyen d'expression est légitime, quand le besoin existe de s'en servir.

La pensée «automatiste» a maintes fois exprimé son horreur de l'arrêté, du cristallisé.

Il serait idiot pour Borduas, comme pour n'importe qui d'autre, de rester cantonné dans des expériences assimilées pour lui-même. Où prenez-vous que Borduas se soit engagé à ne jamais bouger?

Et aussi, où prenez-vous que Borduas veuille affirmer que l'emploi de «l'accident» soit interdit à qui en ait besoin?

Il n'y a pas de «revirement». Borduas explore de l'inconnu depuis des années; quand cet inconnu est devenu connu, il

s'engage dans un nouvel inconnu. Pour savoir cela il n'est pas indispensable de consulter personnellement Borduas hier ou demain. Borduas n'a jamais commis et ne commettra jamais ce qui provoque ordinairement votre amour: la médiocrité à ambitions limitées.

Impulsion créatrice, liberté, rigueur: voilà ce qu'a toujours demandé une critique d'avant-garde soucieuse de l'objectivité possible. L'élan créateur ne saurait se dispenser de pareille attitude ouverte.

C'est le jour où Borduas aura cessé d'évoluer, cher monsieur Gladu, que les extériorisations explorées (ou méchamment jubilantes) seront de mise.

Ce n'est pas nouveau: une attitude critique sera indéfiniment faillible qui s'entêtera à faire porter la préoccupation sur le genre plutôt que sur l'authenticité.

Bien vôtre,
Claude Gauvreau

14

Lettre au Dr Bisson¹

Gamelin, 5 février 1960

Docteur Bisson,
Cher docteur,

Durant tout mon séjour ici, je vous demande instamment de ne pas m'envoyer en l'occupation thérapeutique, que je

connais d'ailleurs parfaitement bien, mais de me permettre de rester en la salle à rédiger, ainsi que mon métier m'y pousse normalement.

J'ai écrit depuis mon arrivée la matière brute d'une pièce de théâtre en quatre actes et de cinq textes radiophoniques. Une fois retourné en mon atelier, je pourrai assez promptement, en toute quiétude, donner une facture définitive à ces textes et les soumettre à Radio-Canada ainsi que ceux qui suivront, de telle sorte qu'ils iront rejoindre un téléthéâtre et neuf textes radiophoniques qui y sont déjà et qui n'ont pas été refusés.

Le prolongement de mon séjour ici m'est préjudiciable.

Au temps où j'eus des troubles psychiques, je le dis sans hésitation et sans fausse honte. Actuellement, je n'en ai aucun; et ce, depuis longtemps.

Avec la conviction que vous prendrez en considération mon point de vue,

Claude Gauvreau

15

Montréal le 11 février 1960¹

Mon cher Claude,

J'ai reçu ta lettre avec joie, elle m'a fait du bien. Adrienne ira te voir la semaine prochaine et elle t'apportera tes souliers.

Si tu veux lui remettre tes textes j'en prendrai bien soin.
Je t'embrasse bien fort mon cher enfant

Maman

16

Lettre à Pierre Gauvreau¹

Mon cher Pierre,

Cet endroit est une infernale dégueulasserie.

Advienne une seconde de plus d'horribles cochonneries, et il faudra que quelques stupides fats et réactionnaires se fassent casser la suce quelque part. Je ne spécifie pas le temps.

Claude

Le primitif est l'archiréactionnaire.

17

Samedi le 2 avril 1960¹

Cher Claude,

Il est plus facile d'écrire que de parler au téléphone, car l'émotion me coupe la parole.

Je t'embrasse

Je t'aime bien

Maman

18

Lettre de Julienne Saint-Mars Gauvreau
au Docteur Gilles Paul-Hus¹

Montréal, 21 juillet 1960

Docteur Gilles Paul-Hus
Hôpital St-Jean-de-Dieu
Gamelin.

Cher docteur,

Comme vous le savez, mon fils Claude Gauvreau est présentement en la salle St-Louis.

Or, il se présente pour mon fils une circonstance extraordinairement favorable dont le succès exige qu'il soit en liberté. Mon fils, qui est membre de la Société des Auteurs Dramatiques, peut obtenir une série d'émissions de trente-neuf demi-heures hebdomadaires à raison de \$125 chacune; à condition de pouvoir présenter le projet officiellement bientôt, alors qu'il sera libéré. Le réalisateur Lorenzo Godin a dit que le projet sera certainement accepté, et le directeur des programmes de CBF attend la livraison des textes pour acquiescer. Claude a déjà écrit trente-sept des trente-neuf textes. Cette série d'émissions ne commencerait qu'à l'automne. Cependant, les textes étant à dactylographier et la saison d'automne se préparant à Radio-Canada dès maintenant, il faut agir avec célérité et ne gaspiller aucun instant. Pour aider mon fils à attendre les cachets intéressants, un de ses amis, Yves Lasnier, qui lui a offert pour une durée de deux mois, un travail de secrétariat qui le paierait

\$12 par semaine pour quatre heures journalières de travail; et je pourrais moi-même subvenir à ses besoins pour le moment.

Rien ne s'oppose à ce que Claude retrouve son entière liberté. Son congé hebdomadaire nous convainc qu'il se trouve en très bonne santé.

Julienne Saint-Mars Gauvreau
3480 avenue Van Horne
app. 3 Montréal

19

À un destinataire non identifié¹

Je suis Claude Gauvreau, écrivain.

Depuis l'âge de 15 ans (ou quelque), j'écris debout en m'appuyant sur une tablette.

Ce qui m'inquiète, ici, c'est que je n'ai pas encore pu trouver de tablette à ma hauteur.

(Suis-je paranoïaque pour autant?)

20

Mort aux couleuvres!!

6 mars 1961

La peinture de Borduas est, de reconnaissance internationale, post-abstraite, post-surréaliste, elle est définitivement désignée comme automatiste, c'est-à-dire qu'elle est de

caractère transfiguratif concret et que sa nature distinctive repose sur une intériorité lyrique.

Or, de récentes intrigues louches attentent à la véracité de ce fait patent et s'appliquent à embrumer la simple réalité.

Dans le but de s'approprier mesquinement une portion de la gloire et de la gigantesque réputation que l'activité coûteuse de Borduas lui a finalement méritées, on s'applique, en dépit de tout honneur, et de tout respect de l'évidence, à le faire passer pour «plasticien».

Or, cette thèse indéfendable autant que malhonnête n'a pu s'émettre sans le consentement ou l'incitation de Guido Molinari qui prédomine actuellement à l'AANFM en l'absence de Fernand Leduc.

La manœuvre, imprégnée de la même servile et malsaine vénération de la publicité qui incita naguère certains éléments d'une flasque adaptabilité à se rallier tardivement au mouvement de Jauran afin de participer à l'éclat social de son action, veut moralement passer une laisse au cou du grand peintre de Saint-Hilaire dans l'intention calculée de l'exploiter basement.

Nous avons donc affaire à des «intéressés à plat» pour user du vocabulaire proféré autrefois par Borduas lui-même.

Puisqu'il fallait un porte-parole suffisamment veule aux thèses farfelues et extravagantes, mais surtout intéressées de Molinari, les âmes tortillardes dans la servilité pusillanime choisirent un perroquet évaporé, réactionnaire notoire, fabricant de calendriers régionalistes et antagoniste sempiternel aussi fanatique que borné de toute forme d'art non figuratif. Comme il se trouve par ailleurs que l'être concerné a quelque responsabilité pour la Galerie Nationale quant aux expositions du Québec, nos petits arrivistes de

format miniature jugèrent l'occasion propice de flatter ce jeune vieux et de permettre la présentation de leur exposition trans-canadienne à cet arrière-gardiste encroûté qui ne pouvait que vouloir reprendre ses piétinements acariâtres de Borduas. Claude Picher fut évidemment enchanté d'avoir l'occasion de ravalier quelque peu la stature de Borduas et de lui appliquer au cerveau une étiquette de désuétude.

Ainsi, à des fins grossières et ignobles, on calomnie Borduas par tout le pays.

Borduas n'est pas, ne fut jamais et ne sera en rien une écrevisse de l'esprit. Sa peinture s'est toujours déplacée vers l'avant, la critique internationale le situe par-delà le tachisme et le voit comme l'annonceur d'une avant-garde parisienne actuelle, il n'a aucun rapport ni de près ni de loin avec les mornes imitateurs des peintres vivants de l'ère 1920.

Par le recours à un présentateur du calibre de Claude Picher, l'AANFM s'est déshonorée et l'abus qu'a commis de son rôle le présentateur, à partir des susurrements faux du plagiaire chronique Molinari, accentue la honte de tous ceux que ses agissements éclaboussent, s'ils ne savent s'y dérober dès lors. Tout artiste progressif de bonne foi, respectueux de la vérité, ne peut que se désolidariser de cette nauséabonderie oblique.

Nous condamnons les paroles confusionnelles et mensongères de Claude Picher, nous condamnons la dénaturation tacticienne avancée par Guido Molinari.

Et nous dénonçons comme complices tous les exposants de l'AANFM — exception faite pour ceux qui sont hors du pays et pour Denis Juneau que nous n'avons pu rejoindre — dont la signature n'apparaît pas au bas de cette rectification.

Nous nous écrivons: mort aux couleuvres!

Marcel Barbeau, Maurice Beaulieu, Louis Belzile, Guy Borremans, Pierre Bourassa, Ulysse Comtois, Gilles Corbeil, Jean-Paul D'Amour, Philippe Émond, Jacques Ferron, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Germain, Jacques Godbout, André Goulet, Gilles Groulx, Jean-Paul Jérôme, Gisèle V. Lapointe, Wilfrid Lemoine, Rita Letendre, Dyne Mouso, Georges Ouvrard, Maurice Perron, Maurice Raymond, Suzanne Rivard, Fernand Toupin, Gérard Tremblay, Armand Vaillancourt.

21

Lettre à Ulysse Comtois¹

Montréal, 10 mai 1961

Très cher Ulysse,

Quant à mon sort, il importe de communiquer avec Pierre fréquemment.

Écrivant seul dans ma cellule, j'entends des sons et de la parole. Les murs ne sont évidemment pas imperméabilisés acoustiquement.

Veuillez transmettre à Pierre le message suivant : il est mon représentant exclusif pour la durée de mon absence par-devers Élie et Trudeau quant à l'affaire de la correspondance Borduas et (ceci est *sine qua non*) il ne doit accepter d'aucune façon la censure cléricale.

Pour «Volcanismes de Vertiges», calculez l'espace disponible.

On me classe encore «schizophrène paranoïde». Il va sans dire que l'étiquette commence à s'user.

J'ignore si le docteur Gilles Paul-Hus s'informe actuellement sur les méthodes d'indiscrétion.

Quant à moi, l'exposition d'octobre tient. Ayez l'honneur de maintenir le jury prévu.

Les gradés hiérarchiques ne sont pas en champ libre, évidemment.

Selon toi, Bloy accepta-t-il jamais la censure ecclésiastique?

La bataille des sexes est surclassée.

L'amoindrissement ne fait plaisir qu'aux professionnels du dépérissement.

En passant: Thérèse Renaud n'est pas la ridicule qu'on a cru.

Je soupçonne un «mal élevé»: [Hoisch?]

Un bon mot en passant à Robert Millet.

Autre chose: les rumeurs de Denyse Delrue ne sont pas la parole directe de Robert Élie.

M. Noël Dorion est en péril même dans son comté.

Jamais un détenu n'abdique sa liberté une seule seconde.

Chaleureuse amitié,

Claude Gauvreau

Antiréactionnaire

P.-S. Hélène Dassonville (i.e. la République en Personne).

22

Mercredi le 2 août 1961¹

Cher Claude,

J'ai téléphoné au docteur, tout va bien, ça ne sera pas long maintenant, il faut que tu sois patient. Ton traitement sera fini très bientôt.

Ci-inclus \$2.00 pour tes petites dépenses.

À vendredi

Baba

23

Lettre à Jean Gascon¹

Ce 6 juillet 1962

M. Jean Gascon
Metteur en scène
Montréal,

Cher Jean,

Il est indubitable que *La Charge de l'original épormyable* a été écrite pour vous.

Le rôle de Mycroft Mixeudeim a été écrit à Saint-Hilaire-de-Rouville en 1956. Je désire maintenir, en le Théâtre l'Égrégore, pour ma première, Roland Larouche en mise en scène.

Je n'ai jamais assisté à une représentation de la pré-dite pièce.

Les décorateurs sont toujours Mousseau J. P. et Gauvreau P. (le roi du Canada).

L'Asile de la pureté, au Drummond Court, en un théâtre de 899 sièges, sera avec la mise en scène du récipiendaire de cette lettre (*L'Asile de la pureté* est de 1953, la même saison que *Amours immodérés*, texte radiophonique d'une demi-heure).

Il demeure certain que le principal rôle du texte radiophonique de 1953 est Denyse Dubreuil.

J'espère toutefois que la représentation radiophonique de *Amours immodérés* aura lieu en ma présence; donc, après août (le 5).

Ma condamnation, après plaidement zigoullafflêutun de coupable, a été prononcé par M^e Claude-Onésime Gagnon (quatre mois).

Je ne suis malade mental et ne passerai pour tel qu'auprès des Zifoull meunngazupps Zillos imbéciles. Et des deux sexes!

Je réitère mon approbation de M^{me} Monique Miller en Judas. Et hors de ma présence. Cet enregistrement de CBF peut avoir lieu avec le réalisateur radiophonique Citerne.

Des personnes présentes sont: Poupart, Caron, Gilles, Drapeau, Wensworth, Gratton-Grattin, etc.

Pour «Méfie-toi, Giacomino» je vous recommande en l'interprétation d'un des rôles adultes (celui d'un professeur catholocard).

Le père de Fernand Dumont est dans cette salle.

Une infirmière est Garde «Bonneville»

La ressemblance entre Alphonse Bonneville et André Breton («Les quartiers-généraux») est à l'occasion patente.

Rivn greand blufvzdg raggzi nill miff pragouzi shat naulzgo (bis)

Aucune lettre y envoyée à moi ne m'est, à date, parvenue.

Y en eut-il d'envoyées?

Je suis Canaïoque.

Quoi de neuf?

Rex Bell est en vie.

Et Paul-Émile Borduas?

La saison de Jean Vilar s'organise-t-elle selon les barèmes génio-racomzpipeuz?

Le vin recommandé est le champagne Rimoulpiogpf

Une nouvelle nommée:

Alcaline-Yvette Dugustave

DUGUSTAVE.

Comment vont François, Pierre, Yanick, André, Leduc, Miron, Dyne?

Maurice Beaulieu, du Réseau International fréquente-t-il le Café des Artistes?

L'Atelier Chaumont, jamais, ne sera en banqueroute (\$102.65).

Une infirmière fiancée (Gendron) est présente.

Un des beugleurs est Gaudette (19 ans). «En passant par Berthier». ??????

Une journée d'Érik Satie peut être donnée en février 1963. La distribution n'est [pas] fixée: sauf que ma recommandation de Jean Dalmain en premier rôle tient.

Monique Miller est une des interprètes que je convoite en l'un des futurs personnages de *Les Oranges sont vertes*, pièce en cinq actes. Je n'ai que des notes éparses encore mais cette pièce future tiendra. J'irai peut-être passer un mois en Lavoie (Brôme) en août-septembre.

Ma demeure sera le Goconda à \$125. Par mois.

Bien à vous, Gascon.

Claude Gauvreau

Salle Saint-Jean-de-Dieu

Rue Hochelaga

Montréal

P. Q.

Sans téléphone ici².

24

Lettre à Doris Hall¹

Vendredi, 6 juillet 1962

Ma très chère Doris,

ie gounn mag dolf legx carbe tronge reict biouf suigz ralf Doff.

J'ai écrit ce matin à Gascon (Jean) en Radio-Canada (futur boulevard Jean-Drapeau).

La banque Cavelier de la Sales se bâtera jusqu'en 92 étages rue de Rouen (en Montréal).

Comment vont tes amants et amantes?

Je suis en la salle Saint-Jean-de-Dieu depuis peu de jours.

Un coup de pied à Renée Labelle, dans le vestibule de ma banque (en tant que dépositaire légal ou polygame) est à l'origine de mon arrestation en mon dernier domicile: 385 ouest rue du Mont-Royal ([app.] 7).

Aujourd'hui, mes partenaires en diverses [illisible] ont été: mesdemoiselles Gendron, Bouchard — surtout la précitée.

Je ne me tourmente ici.

Pour une visite, serait-ce entre 1h. et 3h. pm, j'y serai (va-t-il sans dire?).

J'ai décidé que ma future pièce *Les Oranges sont vertes* aura 5 actes.

Il n'est pas impossible que ce soit en Lavoie (Brôme) que je l'écrive cette année.

Un trilliard de bises,

Claude Gauvreau

XXXX

25

Lettre au docteur Lorenzo Morin¹Gamelin, 1^{er} juillet 196[?]

Docteur Lorenzo Morin,
Département St-God[e]froy
Gamelin.

Cher Docteur,

On me traite comme Van Gogh était traité. C'est dans l'ordre établi.

Ma série «Automatisme 1963» ne pourra être jouée, sous prétexte que la musique demandée exigerait un trop gros budget. En fait, des textes d'une avant-garde authentique apparaissent ridicules, fous, maladroits.

Comme les tableaux de Van Gogh de son temps.

Je serai joué après ma mort; ou, lorsque l'Europe m'aura apporté un certain crédit.

Pourtant, malgré cette déconvenue, Claude Sylvestre, directeur de CBF, m'a acheté cinq textes à \$100 chacun.

Ce \$500, joint au \$600 que j'ai déjà, me fera \$1,100. Sylvestre m'a dit que je serai payé dans trois semaines.

C'est donc l'occasion ou jamais de sortir de l'hôpital. À \$100 par mois, je peux vivre pendant près d'un an. C'est plus qu'il n'en faut pour mettre au point une série de travaux rentables.

Je sais ce qui peut plaire à la radio. J'ai gagné le *Radio Award* en 1952. Pour un temps, je mettrai la bride à mon lyrisme et j'accoucherai de la «Prose dramatique» susceptible de plaire (sans toutefois me renier). Travaillant à domicile, les résultats seront sans doute meilleurs.

Je me souviens que Borduas, quand il était dans une situation très précaire, avait dit: «Nous vivrons de notre peinture, ou nous crèverons.» Je ne suis pas un écrivain du dimanche. Le temps est venu de dire à mon tour: «Nous vivrons de notre écriture, ou nous crèverons.»

Écrire est la seule chose que je sache faire, et il n'est pas question que je tente autre chose.

Je suppose que la curatelle mettra la main sur mon argent. Qu'elle me verse \$100 par mois, est tout ce que je demande. Au bout de six mois, elle n'aura qu'à me verser l'argent qu'il me restera.

Aussitôt que Radio-Canada m'aura payé, je serai prêt à partir. Je me louerai un modeste appartement et je travaillerai à ma «Prose dramatique».

Cher docteur, je vous demande donc ma sortie (pour dans trois semaines, un mois). Il n'existe aucune raison pour que je pourrisse sur place. En liberté, mon travail sera meilleur et la vie sera plus douce à vivre.

J'attends de vos nouvelles.

Claude Gauvreau

26

Lettre à Michel Lortie¹

Montréal, 27 janvier 1969

Mon cher Michel,

Ta lettre optimiste m'a fait beaucoup de bien.

Je te souhaite bonne chance de tout cœur... et je commence à penser que ce projet fantastique a des chances de réussir.

Il est bon d'avoir affaire à l'efficacité et au réalisme alerte.

Pour ce qui est de Goulet, il ne faudrait pas qu'il y eût malentendu. André pourra sûrement sortir *Étal mixte* (le livre est entièrement imprimé et broché); peut-être *Les Entrailles* (quoique je commence sérieusement à en douter)... mais c'est à peu près tout. Quoi qu'il advienne des efforts d'André, les livres qu'il aura publiés individuellement devront être inclus dans notre édition collective à nous... car, c'est bien, n'est-ce pas, mes *Œuvres créatrices complètes* que tu projettes de rendre publiques?

Tout ce que j'estime avoir produit de valable y sera... et il ne pénétrera pas dans ce volume gigantesque une seule ligne des horribles travaux «alimentaires» dont il m'a fallu parfois accoucher péniblement.

Certes, ce ne sera pas une édition pour les lectrices de Delly... mais cette collection d'objets intransigeants pourra affronter dans une paix ultime, à l'intérieur d'une cuirasse sans faille, la corrosion implacable des assauts de la postérité.

Pour le moment, je suis sûr d'avoir pour moi la nouvelle génération... les jeunes ont la fraîcheur et la souplesse des méninges qu'il faut pour aborder sans préjugés ce que je produis. Quant aux plus vieux qui me considèrent sans doute comme une espèce de pitre pittoresque, le ridicule final sera pour eux d'être passés à côté d'une œuvre poétique aussi rare sans y avoir saisi rien d'essentiel.

Voici pour l'instant la liste de mes œuvres admissibles avec quelques renseignements:

LES ENTRAILLES: c'est une œuvre de jeunesse d'une spontanéité inégalable. *Refus global* et *Sur fil métamorphose* ont publié sept des pièces poétiques de ce livre, mais il en contient définitivement vingt-six. Dans un format normal, cet ensemble ne recèle pas moins de 300 pages. Rien de ce que j'ai écrit ne surpasse en authenticité ce premier effort candide.

LE VAMPIRE ET LA NYMPHOMANE: il s'agit d'un opéra en trois parties, dont la musique, qui devait être écrite par Pierre Mercure, ne l'a jamais été. En 1949, une polémique acerbe autour de ce texte dans *Le Petit Journal* fut à l'origine d'une longue correspondance entre Jean-Claude Dussault et moi à laquelle j'ai donné pour titre *Dix-Sept Lettres à un fantôme*. Cet opéra, qui n'est pas volumineux, est le prolongement, la conclusion et l'apothéose des *Entrailles*.

ÉTAL MIXTE: ceci est mon premier écrit de poésie pure, puisque ce qui précède était du théâtre poétique sous une forme ou sous une autre. Il tient en quelque 80 pages. Constitué d'une partie transfigurative qui est fortement influencée par le Tzara des *Vingt-Cinq Poèmes* et d'une partie anticléricale d'une virulence inimaginable, il s'engage gaillement dans une voie nouvelle pour moi.

CINQ OUÏES: cet ensemble renferme les plus sérieux et les plus exigeants de mes textes radiophoniques d'une demi-heure. On y trouve *Magruhilne et la vie* (1952), *La Visite du Dynosaure* (1953), *Amours immodérés* (1953), *Les Voix du griffon du Cabousta* (1958), et *La Mère luit les sombres* (1960). Ces cinq textes sont tous écrits dans une langue de première qualité; l'originalité et l'exigence intrinsèque qui les pénètrent ont fait qu'ils sont restés inédits. Cependant, *Magruhilne et la vie* vient d'être agréé par le réalisateur Robert Blondin qui le trouve «très beau» et sera joué à CBF en 1969.

BEAUTÉ BAROQUE: c'est un roman de 150 pages. Des fragments publiés dans des revues ont servi à le populariser. Un grand nombre de personnes en attendent l'édition intégrale. Ce roman est considéré par des lecteurs comme un «chef-d'œuvre».

L'ASILE DE LA PURETÉ: cette première longue pièce, en cinq actes, a été écrite en état d'amnésie. L'amnésie me rendant nécessaire une «récapitulation», la pièce est écrite dans une langue «archaïque» très bizarre. Ce n'est pas mon objet le plus audacieux mais son authenticité est indéniable.

BROCHUGES: influencé à large distance par Artaud, ce bref recueil de poèmes est d'une intensité d'expression saisissante. Des fragments contenus dans l'anthologie de Bosquet l'ont rendu célèbre dans le monde.

LA CHARGE DE L'ORIGINAL ÉPORMYABLE: cette pièce en quatre actes, conçue dans une souffrance atroce, m'a longtemps laissé perplexe. En l'écrivant, j'avais l'impression d'avoir perdu tout lyrisme et de devoir produire au compte-gouttes. Longtemps cet objet m'a semblé ne pas pouvoir s'intégrer dans ma production véritable. J'avais tort. La lecture publique qui a été donnée de la pièce au Centre d'essai en 1968 m'a convaincu d'emblée qu'il s'agit en vérité d'une œuvre très lyrique. Certains de mes jeunes partisans considèrent cette pièce douloureuse comme un «chef-d'œuvre».

LE ROSE ENFER DES ANIMAUX: ce téléthéâtre inédit d'une heure et demie est presque entièrement délirant. En l'écrivant, j'ai eu l'impression indéniable que le lyrisme exorbitant revenait en trombe chez moi. C'est un de mes écrits les plus audacieux et j'avoue qu'il demeure l'un de mes préférés.

FAISCEAU D'ÉPINGLES DE VERRE: à l'origine, cette période comporte trente-neuf monologues d'une demi-heure chacun. Je n'en retiendrai que six afin d'éviter toute monotonie inutile. Il s'agit de monologues non figuratifs et ils représentent ma création la plus désintéressée. Ces textes sans concessions apparaîtront certainement imbuables au lecteur moyen mais ils sont probablement les plus évolués que j'aie conçus.

POÈMES DE DÉTENTION: comme leur titre l'indique, ces courts poèmes ont été écrits dans les conditions les plus défavorables qui soient. Impossible d'y retrouver l'euphorie gaillarde de mes poèmes précédents et suivants. Cependant, ils baignent dans une atmosphère à la fois pénible et insolite sans exemple où que ce soit dans le monde.

AUTOMATISME À QUATRE VOIX: il s'agit de treize demi-heures destinées à la radio. C'est la seule fois dans ma vie où j'ai produit en me disant: «Je vais écrire de l'automatisme.» Ces textes n'ont pas l'ampleur d'expression des ENTRAILLES mais les mille trouvailles verbales qu'ils contiennent les rendent sans doute savoureux à un lecteur pénétrant.

L'IMAGINATION RÈGNE: ce sont sept textes radiophoniques écrits en prose lyrique. Certains d'entre eux vont très loin dans l'exploration de l'irrationnel. Les titres sont: *Affaire de taille*, *Le Crâne sous le globe*, *La Tête bleue*, *Horogène Lavoie et la dent brisée*, *La Ventouse anonyme*, *Vagdelte et l'imbécile*, *L'Anarchie du tableau*. Il est possible que *La Tête bleue* soit finalement éliminé puisque ce texte me semble parfois écrit dans une prose trop banale. Quant à *Affaire de taille*, il sera joué le 5 février prochain à CBF et subséquemment à l'ORTF.

L'ÉTALON FAIT DE L'ÉQUITATION: pièce en un acte écrite à la demande de Serge Lemoyne. Le tout baigne dans un climat d'exaspération sensible et sensuelle parfaitement triomphale.

Pièce heureuse et extrême. Il s'agit d'un sommet lyrique baroque dans ma production de ces dernières années.

LES BOUCLERS MÉGALOMANES: ce sont quatre-vingt-cinq poèmes euphoriques. Quelques-uns d'entre eux ont été récités plusieurs fois en public et leur publication est attendue. À mon avis, la plupart des poèmes de ce groupe sont les plus complexes de forme que j'aie écrits.

LA REPRISE: il s'agit d'un téléthéâtre d'une durée de deux heures et demie. Il est entièrement rédigé en prose. Je manque encore du recul nécessaire à son égard, mais je déciderai bientôt si son tout est assez singulier et transcendant pour mériter une place dans un volume rigoureux d'œuvres créatrices complètes.

Il faudra éventuellement ajouter:

LES ORANGES SONT VERTES: je travaille à cette pièce en quatre actes, qui prend des dimensions monstrueuses, depuis un an. Il ne me reste à en écrire que des fragments du dernier acte. On y fait voir la grandeur et la décadence d'un égrégore perceptibles surtout par l'évolution de la langue employée. Ce n'est pas un objet de tout repos; certains morceaux de la pièce me semblent dépasser en véhémence ÉTAL MIXTE. Il est certain qu'il s'agit d'une œuvre capitale.

JAPPEMENTS À LA LUNE: je n'ai écrit à ce jour que quelques poèmes de cette nouvelle série, mais je sais déjà que, par la pureté et la complexité d'expression, ils vont dépasser le FAISCEAU. Il ne me déplairait pas de clore la brique historique par de la poésie pure.

Comme tu le constateras inévitablement, cette somme aux bossellements difformes et sublimes défie dans son intégrité toutes les habitudes courantes de pensée. Je ne sais comment tu vas t'y prendre pour faire avaler à un gouverne-

ment conservateur ces rejets spirituels altiers d'un anticonformisme mordant et constamment subversif... mais je compte sur ton ingéniosité, ton doigté, ton expérience, ton éloquence, et surtout ton courage.

Je te fais entièrement confiance, mon cher Michel, et compte sur toi pour rayonner un peu dans le monde avant de mourir!

Ton ami

Claude Gauvreau

27

Lettre de Jacques Ferron à Pierre Jacques Collins¹

à Monsieur Pierre Jacques Collins

Cher Monsieur

Le Docteur Lorenzo Morin, lui-même auteur de poèmes parus à l'Hexagone, fut le médecin traitant et protecteur de Claude Gauvreau durant la dernière partie de sa vie, et c'est lui qui pourrait vous dire s'il a souffert ou non de myxodéisme. À mon opinion non, quoiqu'il ait pu penser en souffrir. En effet, les neuroleptiques causent parfois des empâtements adipeux, un ralentissement des fonctions, une sorte de stupeur générale qui fait penser à une insuffisance thyroïdienne.

À S[ain]t-Jean-de-Dieu, avant le Dr Morin, il eut comme médecin le Dr Gilles Paul-Hus qu'il disait être le modèle de LeTasse-Cromagnon. Mais avant de l'être à Saint-Jean-de-Dieu, Claude fut d'abord interné à Bordeaux, dans la section

psychiatrique, et peut-être devriez-vous vous demander si le cri de femme, indissolublement lié à *La Charge de l'original épormyable*, n'était pas provoqué par celle-ci d'abord.

Dans la pièce, c'est la charge qui est provoquée par le cri. Et l'on aboutit à un renversement de la situation initiale : ce n'est pas la charge, c'est le cri qui est meurtrier pour lui-même. À ce compte, le pauvre Mycroft Mixeudeim est doué d'un élan qui ne peut que l'abrutir.

Claude parvient peut-être à rendre compte de sa situation, mais sans pouvoir se l'expliquer vraiment. *La Charge de l'original épormyable* est une pièce folle, qui est vraie parce qu'elle est tordue et fausse.

Amicalement,

Jacques Ferron

NOTES

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

A	ajouté
dir.	sous la direction de
ibid.	au même endroit
infra	ci-après
n.	note
op. cit.	dans l'ouvrage cité
R	raturé
[sic]	ainsi : pour signaler une incorrection
supra	plus haut
S	en surcharge
t.	tome
<i>Chronique</i>	François-Marc Gagnon, <i>Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954</i> , Outremont, Lanctôt éditeur, 1998
<i>Correspondance</i>	Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, <i>Correspondance 1949-1950</i> , Montréal, L'Hexagone, «Œuvres de Claude Gauvreau», 1993
<i>DOLQ III</i>	<i>Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec</i> , t. III : 1940-1959, Montréal, Fides, 1982
<i>Écrits I</i>	Paul-Émile Borduas, <i>Écrits I</i> , édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1987
<i>Écrits II</i>	Paul-Émile Borduas, <i>Écrits II</i> (2 tomes), édition critique par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1997
<i>Écrits sur l'art</i>	Claude Gauvreau, <i>Écrits sur l'art</i> , texte établi et présenté par Gilles Lapointe, Montréal, L'Hexagone, «Œuvres de Claude Gauvreau», 1996
OCC	Claude Gauvreau, <i>Œuvres créatrices complètes</i> , Montréal, Parti pris, «Chien d'or», 1977

INTRODUCTION (p. 7)

1. Ne furent publiés du vivant de Claude Gauvreau qu'une dizaine de textes de *Entrailles* et de *Brochuges* et quelques poèmes du recueil *Étal mixte*, qui ne fut jamais mis en vente. Voir OCC, p. 9-10.

2. Ce qu'a déploré l'essayiste Jacques Marchand qui, pour sa part, s'est bien défendu d'avoir écrit une telle «biographie»: «Les recherches biographiques sur Gauvreau sont encore extrêmement sommaires. Les seuls documents de travail dont nous disposions à l'heure actuelle sont les textes autobiographiques qu'il a laissés» (*Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, p. 259). Patricia Smart, dans le chapitre des *Femmes du Refus* global consacré à Muriel Guilbault, a donné récemment à cette question les aperçus les plus neufs (voir *Les Femmes du Refus* global, p. 133-177).

3. Lettre de Gustave Poisson à Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'École du meuble, publiée dans François-Marc Gagnon, «Situation de *Projections libérantes*», *Études françaises*, vol. 8, n° 3, août 1972, p. 239.

4. Document qu'il fait paraître le 15 octobre 1948 en page 5 du *Clairon de Montréal* sous le titre «Borduas jugé par ses élèves».

5. Dans sa lettre du 21 septembre 1954, Claude Gauvreau met indirectement en question le bien-fondé du départ de Borduas pour l'étranger, puisqu'il envisage l'éventualité de son propre éloignement de Montréal comme une forme de désertion à laquelle il ne saurait se résoudre: «Ce n'est pas uniquement par délectation que je reste dans les parages de Montréal — temporairement. J'y reste parce que je ne peux pas encore me détourner de mes frères d'ici qui gisent dans le noir; j'y reste, parce que je suis le seul, pour le moment, qui puisse leur indiquer une voie qui ne soit pas entrecoupée de détours superflus et coûteux. [...] Mes frères d'ici ont absolument besoin de moi (qu'ils le sachent ou non, qu'ils le reconnaissent ou non). Je veux changer de milieu le plus vite possible; mais je ne veux pas en changer par la désertion» (*supra*, p. 148-149).

6. «Il [Claude Gauvreau] n'était pas toutefois sans savoir que Borduas, le plus souvent retenu à Saint-Hilaire, n'avait guère l'occasion de présider aux cérémonies automatistes, dont les participants étaient d'une autre génération et qui se tenaient à Montréal. Alors toute sa déférence et sa soumission recevaient leur juste récompense: toute l'autorité du Maître se trouvait reportée sur Claude Gauvreau et je me suis souvent demandé si l'âme de l'Automatisme, bien plus que celle de Borduas, n'avait pas été la sienne» (Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, p. 211).

7. Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser de façon détaillée la pratique épistolaire de Gauvreau. Sur ses rapports avec la lettre et l'œuvre littéraire, voir le chapitre intitulé «Borduas – Gauvreau: une singulière relation», dans Gilles Lapointe, *L'Envol des signes*, p. 183-242.

8. Cité par Charles Porter, «Foreword», *Yale French Studies*, «Men/Women of letters», n° 71, 1986, p. 4.

9. «Kafka l'aura suggéré également dans cette célèbre et presque ultime lettre à Milena où l'épistolaire est comparé à un commerce avec les fantômes (le sien, celui du destinataire, et celui qui intercepte): "les baisers écrits ne parviennent pas à destination. Les fantômes les boivent en route"» (Vincent Kaufmann, «Relations épistolaires de Flaubert à Artaud», *Poétique*, n° 68, novembre 1986, p. 390).

10. Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, p. 269.

11. Claude Gauvreau dissocie clairement la création, qui représente la «liberté complète», de ses autres travaux: «Le critique, le théoricien, le polémiste, le correspondant, l'agent social, ce n'est même plus l'artiste. Mes travaux théoriques ne sont que des déductions; elles ne se mêlent ni de près ni de loin à ma production. Je n'ai jamais produit à partir de déductions» (*Correspondance*, p. 386).

12. Signalons ici l'existence, entre les mois de septembre 1968 et de novembre 1970, d'une correspondance inédite entre Claude Gauvreau et son «agent littéraire» Michel Lortie au sujet de la publication des *Œuvres créatrices complètes*. Ces trente-deux lettres sont conservées à la Bibliothèque nationale du Québec, dans le fonds Claude Gauvreau, sous la cote 466/001/003.

13. Pierre Nepveu, «Note provisoire sur les *Œuvres créatrices complètes*», *Lettres québécoises*, n° 7, août-septembre 1977, p. 17-18.

14. «L'écriture est la conséquence d'un geste pour rétablir une communication interrompue. Elle est toujours l'expression d'un désir adressé. C'est une voix qui n'a pas d'autres moyens pour se faire entendre de l'Autre absent. L'Écriture se pratique dans l'isolement et la séparation qu'elle a pour objectif de gommer ou même de nier» (Mireille Bossis, «Conscience de soi et enfermement dans la correspondance de Marie Cappelle», dans André Magnan (dir.), *Expériences limites de l'épistolaire*, p. 316).

15. Cette expression de Gauvreau est citée dans André Beaudet, *Littérature. L'imposture*, p. 56.

16. Voir André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, p. 367-368, 370-372.

17. «Je vais tâcher, d'ici l'automne, de faire imprimer les écrits suivants qui sont de moi: *Les Entrailles* (une œuvre de jeunesse), *Dix-Sept Lettres à un fantôme* (correspondance Dussault-Gauvreau), *Le Vampire et la nymphomane* (opéra sans musique), *Étal mixte* (une quarantaine de poèmes très automatistes écrits en 1950-51).» Ce projet aura d'ailleurs été mené jusqu'à la préparation, par Dyne Mousseau, d'une dactylographie: «Dyn[e]

dactylographie actuellement la correspondance Dussault–Gauvreau. Elle la lit en même temps, naturellement. Cela la met tout à l'envers. Pour le mieux, *of course*. // Le jeune Dussault a refusé catégoriquement son autorisation à la publication. [...] Mais rira bien qui rira le dernier» (Claude Gauvreau à Paul-Émile Borduas, lettre du 16 juin 1953, *supra*, p. 112). Les lettres autographes de Claude Gauvreau à Jean-Claude Dussault ont été déposées en décembre 1988 au Service des archives de l'Université du Québec à Montréal.

18. Jean-Claude Dussault, *Correspondance*, p. 9. «Pour lui, ces lettres — je l'ignorais alors — représentaient une première tentative pour mettre par écrit le fruit de sa pensée et de ses expériences littéraires. [...] La distanciation créée par cette correspondance avec un inconnu (qu'il qualifia à quelques reprises de correspondance avec un fantôme) lui offrait la possibilité d'exprimer longuement et avec toutes les nuances qu'il voulait y apporter une pensée à la recherche de sa formulation. La confrontation lui permettait de plus d'y faire passer toute sa fougue naturelle. Les conversations avec les amis qui l'entouraient ne lui offraient pas ce genre de possibilité, comme j'allais m'en rendre compte par la suite» (*ibid.*, p. 11).

19. Le projet de cette correspondance, qui se présente à l'origine pour Gauvreau comme un «déllice» et une «joie nécessaire» (*ibid.*, p. 26) ne saurait entraver, de son propre aveu, «sa brusquerie un peu bougonne» (*ibid.*, p. 32) — le poète n'ayant pas, dit-il, «la vocation d'un pédagogue masochiste». Tout du long, Gauvreau aura ainsi conscience de contraindre son correspondant: «et même si parfois je vous rabrouais un peu rudement» (*ibid.*, p. 46); «ce n'est pas par plaisir que je vous bouscule» (*ibid.*, p. 114); «Mon cher Jean-Claude, je vous ai quelque peu malmené au cours de cette lettre. Avec raison, je crois» (*ibid.*, p. 330); «Voilà bien cinq fois que je vous secoue violemment» (*ibid.*, p. 337). Dans sa dernière lettre, datée du 26 avril 1950, Gauvreau avoue à Jean-Claude Dussault qu'il a dû dans ses lettres endosser à contrecœur le rôle de professeur, prenant d'ailleurs soin de préciser que sa supériorité sur son disciple aurait dû lui valoir *ipso facto* «un certain respect et peut-être une certaine admiration» (*ibid.*, p. 342). Dans cette même lettre, sous la forme d'un énoncé sentencieux qui dut frapper d'étonnement son correspondant, Gauvreau expose le dessein qui fut le sien à travers sa relation épistolaire: «Ce que j'essaie de vous communiquer — croyez-le ou non — est la résultante des méditations les plus précieuses de l'humanité contemporaine. Mes découvertes personnelles les plus récentes, permises par l'assimilation empirique de tout le passé vivant, constituent la fine pointe de l'actuelle conscience intellectuelle. Je le dis parce que c'est la vérité — et que je ne suis pas, moi non plus, un partisan de la modestie à crochets» (*ibid.*, p. 337).

20. «De retour à Montréal, j'étais à finir de dactylographier le roman [*Beauté baroque*] lorsque se produisit un complet collapsus de mon conscient. Je pus quand même terminer la dactylographie du roman sans faute. Alors commença une longue agonie mentale aux innombrables fluctuations» (Claude Gauvreau, «Notes biographiques», dans *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*, p. 215).

21. Dans son «Autobiographie», Claude Gauvreau révèle que le suicide de Muriel Guibault fut pour lui «la tragédie de [sa] vie» (OCC, p. 13). Contrairement à ce qu'il affirme, la crise d'amnésie survint toutefois durant les premiers mois, et non à la fin de l'année 1952.

22. Sur les liens entre folie et représentation théâtrale, on lira Jean Fisette, «La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau», *Voix et images*, «Littérature, folie, altérité», printemps 1993, n° 54, p. 468-482.

23. Ce texte, qui a jusqu'ici échappé à l'attention de la critique, a paru dans *Le Haut-Parleur*, précédé d'une lettre à Guy Gagnon, rédacteur en chef de ce journal. Nous le donnons en appendice (p. 235-238).

24. On songe inévitablement ici à la célèbre injonction d'Artaud («Non, Van Gogh n'était pas fou») dans *Van Gogh le suicidé de la société* qu'Artaud écrit à la demande de Pierre Loeb et qu'il fit paraître chez K éditeur à Paris en 1947. Artaud y fustige la médecine et la psychiatrie en particulier: «[...] ça va mal, affirme-t-il, parce que la conscience malade a un intérêt capital à cette heure à ne pas sortir de sa maladie. C'est ainsi qu'une société tarée a inventé la psychiatrie pour se défendre des investigations de certaines lucidités supérieures dont les facultés de divination la gênaient» (Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, «L'Imaginaire», 2001, p. 26). L'aliéné authentique pour Artaud est celui qui, par choix, a préféré devenir fou plutôt que «de forfaire à une certaine idée supérieure de l'être humain» (*ibid.*, p. 31). De même, la société «se défend contre les fous ou s'en débarrasse dans les asiles, parce qu'elle ne veut pas les entendre ou veut les empêcher d'émettre d'insupportables vérités» (*ibid.*).

25. Cette image stéréotypée des années cinquante a fait l'objet d'un réexamen critique. Ainsi, Rodrigue Villeneuve déplore les limites de certaines mises en scène qui accordent un crédit exagéré au contexte oppressant des années cinquante (voir Rodrigue Villeneuve, «*La Charge de l'original épormyable*», *Jeu*, n° 54, mars 1990, p. 182).

26. Son recueil *Brochuges*, par exemple, paraît en 1956 aux Éditions de Feu Antonin, une maison d'édition créée pour la circonstance. Pour Michel van Schendel, «le sens de la médiation distingue historiquement l'art de Gauvreau de celui d'Artaud», des «contiguïtés apparaissent entre les deux écritures, mais aussi de considérables différences à l'orient de l'inquiétude»

(*Rebonds critiques I*, p. 255 et 249). Van Schendel note aussi «qu'il ne serait pas vain de confier à une autre étude le soin d'examiner le mode de lecture de Gauvreau et les motifs repérables de sa préférence».

27. Voir la lettre à Jean-Claude Dussault du 30 décembre 1949, (*Correspondance*, p. 25). Dans la lettre du 26 janvier 1950, le nom d'Artaud apparaît à l'intérieur d'une longue série (Cyrano, Sade, Novalis, Corbière, Pétrus Borel, Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Dostoïevski, Kafka, Apollinaire, Vaché, Jarry, Cravan, Freud, Breton, Tzara, Gisèle Prassinos, Mabille, Crevel, Éluard, Césaire, Henri Pichette, Péret, et autres «penseurs prophétiques» qui laisseront une trace (*ibid.*, p. 71). Artaud y est classé avec Apollinaire et Breton parmi les «modèles positifs [...] qui nous empêchent de nous résigner à la décadence générale» (*ibid.*, p. 76). On pourrait multiplier les exemples, mais chez Gauvreau, le nom d'Artaud figure presque toujours dans une «série», ce qui a pour effet de le neutraliser. Ce recours à la série qui noie le nom dans une énumération révèle, peut-être inconsciemment, la dette et la filiation de Gauvreau envers Artaud.

28. D'après André-G. Bourassa, Gauvreau a découvert la poésie d'Antonin Artaud en 1949 (*op. cit.*, p. 244). Selon Thérèse Renaud, cette découverte se situerait plutôt en 1946-1947 (*infra*, p. 281, n. 33).

29. «Il est impossible de préciser jusqu'à quel point Gauvreau a taillé sa vie sur le modèle de celle d'Artaud, mais on ne peut nier que les points de convergence soient nombreux» (J. Marchand, *op. cit.*, p. 363). On note aussi, selon la formule lapidaire d'André Beaudet, que «Gauvreau c'est Artaud visité par Kafka» (*op. cit.*, p. 51).

30. On remarque, par exemple, que dans sa «Réponse au questionnaire Marcel Proust», en 1970, Gauvreau place Artaud après Lautréamont, Corbière, Cravan et Tzara, dans la liste de ses poètes préférés. Voir *Écrits sur l'art*, p. 359. On a retrouvé l'exemplaire des *Œuvres complètes* de Lautréamont qui appartenait à Claude Gauvreau. Il s'agit de *Œuvres complètes d'Isidore Ducasse comte de Lautréamont*, Paris, GLM, 1938, 414 p. «Édition contenant Les Chants de Maldoror. Les Poésies. Les Lettres. Une introduction par André Breton. Des illustrations par Victor Brauner, Oscar Dominguez, Max Ernst, René Magritte, André Masson, Matta Échaurren, Joan Miro, Paalen, Man Ray, Seligmann, Tanguy.»

31. À l'automne 1921, Artaud a rencontré à l'Atelier dirigé par Dullin la comédienne Génica Athanasiou, née à Bucarest en 1897, à qui il se confiera quotidiennement jusqu'en 1927 (*Lettres à Génica Athanasiou*, Paris, Gallimard, 1969). «Artaud pour sa part a déjà vécu l'amour fou avec Génica Athanasiou: "Nous serons toujours deux âmes qui s'aiment malgré tout. Plus haut que la vie, plus haut que les circonstances, plus haut que les choses qui arrivent"» (*ibid.*, p. 135, 136; cité dans Gérard Durozoi, *Artaud*, p. 22).

32. Michel van Schendel note au plan du style, parmi les parentés d'attitude qui unissent Gauvreau et Artaud, «le penchant pour la polémique, la propension au manifeste, la singularisation de son style, son intégration à l'acte poétique chez Artaud comme chez Gauvreau, la poétisation délibérée du défi par l'injure zoomorphisante dans les deux cas — bien que cet usage lexical soit moins systématique chez Artaud» (*op. cit.*, p. 256).

33. Claude Gauvreau a reçu un exemplaire des *Lettres de Rodez* de Thérèse Renaud, qu'elle s'était chargée de lui faire parvenir à son arrivée à Paris en 1946 (conversation de Thérèse Renaud avec Gilles Lapointe, 15 septembre 2001).

34. À l'occasion de son premier internement à Saint-Jean-de-Dieu, Claude Gauvreau aurait cherché le secours de Borduas pour quitter cette institution : «Le sens exact de mon billet d'autrefois était le suivant : SOS. [...] J'espérais qu'on pût tenter en ma faveur quelque chose ayant l'envergure et la force morale de ce que Breton tenta en faveur de Freud sous la menace nazie (cf. *Trajectoires du rêve*). // Je m'adressai à un homme d'action, par le moyen d'un code perceptible par la finesse psychologique» (lettre du 11 avril 1958; *supra*, p. 200). Répondant qu'on lui a «toujours prêté des pouvoirs qui n'étaient que souhaités pour [s]es amis», Borduas réfute les arguments de Gauvreau, affirmant n'avoir rien reçu de lui durant son premier internement à Saint-Jean-de-Dieu (lettre du 18 mai 1958, *Écrits II*, p. 986-987). L'identification avec la figure d'Artaud permet peut-être d'expliquer ce reproche récurrent de Gauvreau. «Je me demande parfois pourquoi vous ne m'avez pas aidé davantage à publier. C'est vrai qu'il y a eu *Refus global*.» Et la réponse de Borduas : «Je vois mal comment j'aurais pu davantage vous inciter à publier à moins d'être un éditeur» (lettre du 22 décembre 1956, *Écrits II*, p. 889).

35. «La cure de Sakel (du nom de son inventeur le médecin viennois Manfred Sakel) repose sur les effets prolongés de l'hypoglycémie insulinaire intense. C'est en 1922 que fut isolée une hormone pancréatique, l'insuline. Celle-ci a eu pour effet d'abaisser le taux de sucre sanguin dans l'organisme. Sakel utilisa d'abord l'insuline pour le traitement des toxicomanies. C'est seulement par la suite qu'il étendit le traitement à la schizophrénie, traitant une de ses malades en lui injectant une forte dose d'insuline, la plongeant ainsi dans un coma hypoglycémique. L'amélioration de l'état de la malade le poussa à réitérer l'opération. L'insuline peut être utilisée à faibles doses, soit à des doses provoquant des états comateux. Lorsque l'insulinothérapie est poussée jusqu'au coma, elle ébranle et perturbe profondément toutes les fonctions et l'équilibre vitaux : le pouls s'accélère et devient irrégulier, les sueurs, les larmes, la salivation sont profuses; la température descend en dessous de 35 degrés; la tension artérielle maxima s'élève et la tension minima s'abaisse de plusieurs degrés, ou même disparaît; le taux du sucre et

les propriétés physico-chimiques du sang varient ; les réflexes disparaissent ; la pupille se dilate et se rétrécit ; le nystagmus secoue les globes oculaires ; les convulsions remuent tous les muscles ou tous les faisceaux de muscles. C'est une cure de Schock, dit-on. Lorsque l'on estime que le coma a suffisamment duré, on ramène le patient à la conscience en lui injectant un soluté glucosé. À son réveil, qui peut être très pénible, le malade n'a aucun souvenir de ce qui a suivi la perte de conscience» (Florence de Mèredieu, *Sur l'électrochoc*, p. 22-23).

36. André Roumieux, *Artaud et l'asile 1*, p. 127.

37. André Roumieux a travaillé trente-six ans à l'hôpital psychiatrique de Ville-Évrard, où Artaud fut interné en février 1939 avant d'être transféré à Rodez (il a cependant commencé à y travailler en 1953 et n'a pas fait la rencontre d'Artaud, même s'il a bien connu son psychiatre, Gaston Ferdière).

38. Jacques Ferron nous apprend notamment que Claude Gauvreau, qui avait une « peur panique » des électrochocs (*op. cit.*, p. 220), fut traité par sismothérapie sur la recommandation du psychiatre Lorenzo Morin : « C'est alors que son médecin m'apprit qu'à bout de ressources il avait eu recours à quelques électrochocs. Il me le dit avec gentillesse, plutôt tristement, sachant la répulsion que me cause cette thérapie barbare, en homme modeste qui n'a aucun préjugé de doctrine et ne peine qu'à soigner de son mieux. Le docteur Morin savait peut-être aussi que dans le cas de Claude, les convulsions artificielles dont on l'avait si souvent secoué, étaient devenues par conditionnement, malgré la peur qu'il en avait, une façon de guérir » (*ibid.*, p. 222).

39. Selon l'analyse des statistiques recueillies par Peter R. Breggin, près de 100 000 personnes aux États-Unis y auraient été soumises en 1975 (Peter R. Breggin, *L'Électrochoc, ses effets invalidants sur le cerveau*, ouvrage traduit de l'américain, Paris, Payot, 1983).

40. « De nos jours, bien sûr, il est encore utilisé dans un certain nombre de cas et en particulier dans les cas dépressifs, où il se trouve que malgré les idées reçues, pratiquer une série d'électrochocs sur un malade dépressif, est finalement moins iatrogène pour lui que l'utilisation des médicaments antidépresseurs. L'électrochoc est, lui, toujours entouré d'un halo d'agressivité, de dangerosité, faux scientifiquement parlant. Certains antidépresseurs nécessitent un contrôle beaucoup plus rigoureux et sont quelquefois dotés d'effets pathogènes. On l'utilise donc essentiellement maintenant dans la dépression et pour certaines phases aiguës de psychoses. C'est donc un traitement encore utilisé, j'allais dire dans tous les hôpitaux, mais ce n'est pas exact » (« Artaud, l'électrochoc et la toxicomanie : le point de vue actuel

des psychiatres. Docteur Jean Ayme. Entretien avec Jean-Claude Fosse», dans *Artaud et l'asile* 2, p. 312).

41. «Je me garderai [...] d'entrer ici dans une discussion relative à la valeur de la sismothérapie et au rôle que quelques séances d'électrochoc ont pu jouer dans le cas Artaud. Je suis cependant obligé d'enfoncer un clou jamais assez enfoncé : l'application de l'électrochoc est rigoureusement indolore — contrairement aux affirmations de journalistes et de romanciers en mal de copie» («Gaston Ferdière, J'ai soigné Antonin Artaud», cité par F. de Mèredieu, *op. cit.*, p. 121). Florence de Mèredieu se montre critique vis-à-vis du docteur Ferdière : «On peut encore s'interroger sur les effets de la procédure même de l'électrochoc qui ne fut assurément pas ressenti par Artaud comme une marque de considération des psychiatres à son égard ! La conscience que les médecins ont de la propre conscience des malades est parfois bien étrange» (*ibid.*, p. 123).

42. Plus tard, l'état de Gauvreau semblera s'améliorer grâce aux neuroleptiques (ou antipsychotiques) qu'on lui administre à Saint-Jean-de-Dieu : «À date, le stémétill m'aide admirablement et la possibilité de travailler librement me fait merveille. J'ai écrit environ trois heures de dialogues devant servir à une pièce en quatre actes en plus de quarante-trois demi-heures radiophoniques (ceci représente quelque \$ 6,500 de textes)» (lettre à un médecin non identifié, non datée, dossier Claude Gauvreau, Saint-Jean-de-Dieu; *supra*, p. 250).

43. J. Marchand, *op. cit.*, p. 318. Gauvreau aurait craint, en exposant sa folie, que son œuvre soit considérée comme le produit d'un esprit délirant; Jacques Marchand signale par exemple que lors de son entretien avec l'éditeur Robert Myre à propos de *La Charge de l'original épormyable*, Claude Gauvreau prend bien soin de préciser que cette pièce est «très à part dans [sa] production. Très très à part» (entretien avec Robert Myre, 12 avril 1970, dossier Claude Gauvreau, Centre d'études québécoises, Université de Montréal, p. 1).

44. «On se glorifie alors d'être des détraqués, on se fascine d'une sensibilité hypertrophiée, d'émois esthétiques paralysants. Mais les provocations décadentes vont à contre-courant des synthèses psychiatriques. Ce que les modernes retiennent de la névrose, c'est la noblesse d'une fin de race imprimant aux sens de sublimes faiblesses ou la possibilité recherchée d'un corps incroyable, ouvert à des plaisirs inouïs» (Frédéric Gros, *Création et folie*, p. 162).

45. Voir Bernard Lecherbonnier, *La Chair du verbe*, p. 158-159.

46. «À parcourir la littérature psychiatrique de l'époque, on en vient à se représenter les hôpitaux comme de grands salons d'écriture, tant les médecins se déclarent eux-mêmes stupéfaits du volume de la production asilaire, les malades accumulant pages sur pages, et bientôt des livres entiers.

[...] Le fait est là : les aliénistes présentent les fous comme de grands productifs, des écrivains chroniques» (F. Gros, *op. cit.*, p. 28-29).

47. Les lettres de Gauvreau à Borduas échappent au régime de circulation fermée qui a pour objet de contenir à l'intérieur de l'asile les effets des débordements : «Les lettres sont encore plus directement en rapport avec le délire, lorsqu'elles expriment des sentiments érotiques, le dédain, le désespoir, des idées de culpabilité, de ruine, ou surtout contiennent des accusations imaginaires. Dans ce dernier cas, les malades doivent être soumis à une surveillance rigoureuse, nécessaire pour empêcher leurs lettres calomnieuses de se répandre dans le domaine public» (J. Séglas, *Les Troubles du langage chez les aliénés*, Bibliothèque Charcot-Debove, 1892; cité par F. Gros, *op. cit.*, p. 17, n. 1).

48. On sait que Janine, la fille aînée de Borduas, sera elle aussi internée à Saint-Jean-de-Dieu en 1959 (voir *Écrits II*, p. 1057-1058).

49. On se souvient de ce conseil prodigué à Jean-Claude Dussault : «Pour aller creux dans l'inconscient, pour dynamiter certaines barrières apparemment infranchissables, il faut toute la commotion du volcan émotif» (*Correspondance*, p. 302).

50. Cette forte présence d'un véritable maître distinguerait radicalement Claude Gauvreau, au sein de la modernité québécoise, des écrivains Jacques Ferron, Réjean Ducharme et Saint-Denys Garneau, dont les «œuvres s'inscrivent dans un monde où les maîtres sont ou bien absents, ou bien dépourvus d'autorité réelle» (Michel Biron, *L'Absence du maître*, p. 310).

51. Borduas formule à Gauvreau cet autre avertissement : «Sur une voie dangereuse personne n'est conseillé de me suivre» (lettre du 6 octobre 1954, *Écrits II*, p. 664).

52. «Cependant je n'ignorais rien de votre "chapelle" ayant reçu ici — à Paris longtemps après mes visites à Montréal — la longue relation de vos séjours à l'hôpital où vous m'en parliez en termes les plus clairs. J'ai accusé réception de cette lettre dans le temps, comme je n'ai jamais manqué de vous répondre» (lettre du 18 mai 1958, *Écrits II*, p. 987-988).

53. Rappelons que leur amitié aurait pris naissance, selon le témoignage de Claude Gauvreau rapporté par Jean Éthier-Blais, dans des conditions de confrontation : «Ainsi, au cours d'une discussion à Saint-Hilaire, Borduas veut que la musique ne soit qu'art d'accompagnement. Claude Gauvreau n'est pas de cet avis et lui tient tête. Borduas lui avouera que de cette soirée date son amitié pour lui» (Jean Éthier-Blais, *Autour de Borduas*, p. 29). Dans une lettre à Robert Cliche, Jacques Ferron relate, sur le mode caustique qu'on lui connaît, une dispute survenue en 1949 à la librairie Tranquille entre Borduas et Gauvreau lors du pré-vernissage de l'exposition de Marcelle Ferron. On y décèle déjà les effets paradoxaux de la tension élevée que la

relation maître-disciple fait peser sur les deux hommes: «À un moment donné, la chicane éclata entre Borduas et Gauvreau, au sujet du Père Régis. Gauvreau avait attaqué celui-ci, il n'aurait pas dû... bla, bla, bla, et tout ça avec la phraséologie obscure et un peu primaire qu'affectionnent les automatistes. Madame Gauvreau, bien qu'elle soit une mondaine ayant salon littéraire, se mit à chuchoter que son Claude n'avait pas besoin de demander la permission de Borduas pour parler peinture, qu'il n'était plus un enfant... etc. Je m'avançai et dit aux disputeurs: "Messieurs, ce qui arrive est fatal: un maître et un disciple, qui a du caractère, doivent nécessairement, par la force des choses et la volonté de Dieu, devenir un jour ou l'autre des ennemis". Le mot "ennemi" les a réconciliés aussitôt» (BNQ, fonds Jacques Ferron, MSS 424). Le pré-vernissage de l'exposition Marcelle Ferron (sa première en solo) eut lieu à la Librairie Tranquille, du 15 au 30 janvier 1949 (voir *Chronique*, p. 590).

54. Contestant, semble-t-il, l'application dans le champ de l'art des notions d'évolution darwinienne et de progrès dans la perception du beau, Gauvreau entoure ce mot de guillemets. Sur la remise en cause de la notion de progrès esthétique dans les sciences humaines et en art tout particulièrement, on se reportera à l'étude d'Olga Hazan, *Le Mythe du progrès artistique*.

55. «Je fréquentai le grand peintre Borduas, qui lui, avait atteint en peinture la constance objective du jugement. Simplement en silence à le regarder faire la critique sensible des tableaux de plusieurs jeunes peintres (parmi lesquels était mon frère Pierre), j'appris à découvrir en peinture la forme tridimensionnelle objective, laquelle est toujours de même nature quels que soient les aspects multiples et les disciplines diverses des œuvres» (*Correspondance*, p. 53).

56. Jacques Marchand fait remarquer à cet égard que c'est tout autant par son jugement critique en art que par ses réalisations de peintre que l'autorité de Borduas s'impose alors à Claude Gauvreau: «En effet, c'est le regard critique très particulier, novateur, qu'il portait sur les œuvres du passé et du présent, qui acquit à Borduas son ascendant sur Gauvreau. En lisant tout ce que Gauvreau a écrit sur le peintre, on se rend compte que son admiration et sa confiance tenaient davantage à ce regard qu'à l'œuvre picturale elle-même — dont il ne parle, à vrai dire, jamais de façon détaillée. Gauvreau considérait la démarche critique de Borduas comme sa contribution principale à l'évolution de l'art, et son propre travail de théoricien, de critique et de polémiste avait surtout pour but, à ses yeux, de divulguer et de pousser plus loin cette démarche» (*op. cit.*, p. 95).

57. On sait qu'il se montrera critique de la volonté, chez Gauvreau, de monter un spectacle autour de la sélection des œuvres: «Vous faites un "show" de cette sélection: "show" où je serai le clown», lui écrit Borduas, qui insistera sur le fait que «la sélection de travaux inconnus, pour une

exposition collective, se fait habituellement privément» (lettre du 31 mars 1954, *Écrits II*, p. 580).

58. «Ce n'est, d'ailleurs, que récemment, écrit à ce propos Claude Gauvreau dans "L'épopée automatiste vue par un cyclope", que j'ai compris que, le cubisme et l'abstractivisme ayant été conçus par des peintres et le surréalisme ayant été conçu par des poètes, il était tout à fait normal pour des peintres de se sentir plus volontiers à l'aise dans la filiation cubiste ou abstractiviste que dans la filiation surréaliste» (*Écrits sur l'art*, p. 39).

59. Pierre Gauvreau, «Borduas et le déracinement des peintres canadiens», *Le Journal musical canadien*, novembre 1954, p. 6.

60. Paul-Émile Borduas, «Objectivation ultime et délirante», dans *Écrits I*, p. 523. C'est en des termes similaires que Borduas présente à son ami Noël Lajoie ce nouveau symbole de l'homme : «Car, au fond, qu'est-ce que c'est que cet "Espace" découvre dans Mondrian, si ce n'est pas un nouveau et pur symbole de l'infini?... Toute idée de perspective est enfantine à côté de ça! Et, qu'est-ce que c'est que la réalité — sans illusion possible — de "l'Accident" chez Pollock, si ce n'est pas un nouveau et troublant symbole de la matérialité de l'univers tout entier?...» (lettre du 3 mars 1955, *Écrits II*, p. 733).

61. «Ce que le surréalisme apporte — et qu'il est seul à apporter — ce sont les fondements d'une nouvelle *sensibilité collective*», écrit Gauvreau à Jean-Claude Dussault (*Correspondance*, p. 137), faisant directement écho à *Rupture inaugurale*: «Après vingt-cinq années d'irradiation ininterrompue, le Surréalisme ne se flatte pas d'avoir franchi plus qu'une étape liminaire, apporté davantage que le *besoin d'une nouvelle sensibilité collective*» (*Rupture inaugurale*, p. 11).

62. Dans les «Notes biographiques» qu'il fait paraître en juillet 1967 dans le *Journal des poètes*, Claude Gauvreau écrit : «Toutefois il survint des difficultés radiophoniques et une légère mésentente avec Borduas... je sombrai dans une opaque dépression» (*Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*, p. 216).

63. On sait que Gauvreau recevra le carton d'invitation de l'exposition de Borduas à la galerie Saint-Germain en 1959 : «La dernière communication que je reçus de Borduas fut la carte d'invitation de cette exposition parisienne, qu'il m'adressa de sa propre main. Malheureusement, j'étais alors trop malade (trop douloureux) pour lui répondre» (*Écrits sur l'art*, p. 317).

64. Nous avons formulé ailleurs l'hypothèse qu'un engagement secret contracté auprès de Muriel Guilbault aura peut-être non seulement forcé Gauvreau à renoncer à toute forme d'écriture trop ouvertement autobiographique, mais l'aura aussi contraint de limiter la diffusion de son œuvre à un cercle d'initiés (voir Gilles Lapointe, «La Lettre sous le regard du cyclope.

La loi du secret dans la correspondance entre Claude Gauvreau et Paul-Émile Borduas», *Globe*, «L'intime et le privé au Québec», vol. 3, n° 1, 2000, p. 39-63).

65. *Écrits sur l'art*, p. 38-39. Il conclut : «Borduas, reposez enfin contenté dans la paix qui n'est qu'apparente où vous enrobe le sol maternel de la France, le concret est activé jusqu'à la mort du soleil par la vibration que vous lui avez imprimée, l'étincelle de votre énergie prend possession d'incalculables atomes auxquels pousseront les ailes de l'altitude immortelle» (*ibid.*, p. 74-75). Dans sa «Réponse au questionnaire Marcel Proust», après avoir énoncé que Borduas restait son peintre favori, il écrit : «Il [Borduas] ne bénéficie évidemment pas du renom international qu'il mérite et qu'il acquerra inéluctablement. Sa peinture est la plus authentique du xx^e siècle et demeure la plus prophétique» (*ibid.*, p. 356).

66. La signature de Gauvreau, par exemple, dans sa lettre du 6 août 1954, est précédée de la clause «en toute fraternité filiale».

67. Jean Fisette, «La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau», *Voix et images*, «Littérature, folie, altérité», n° 54, printemps 1993, p. 472.

68. En contrepartie, Lucien Gauvreau, militaire de carrière, apparaît à une seule occasion dans l'œuvre de son fils : «Sans cet officier convaincu des vertus militaires, à fortes tendances fascistes, le Québec aurait eu un poète de moins (le plus compromettant pour la fierté nationale, je le concède)» (Claude Gauvreau, «Réponse au questionnaire Marcel Proust», dans *Écrits sur l'art*, p. 361).

69. Cette lettre, datée du 15 mai 1954, paraît en première page du journal *L'Autorité du peuple* du 22 mai 1954, coiffée d'une manchette au titre ironique : «La guerre cosmique : Borduas et Gauvreau» (voir *Écrits II*, p. 601-603).

70. Cette perception du texte épistolaire cache un leurre, comme le rappelle Dolorès Djidzek-Lyotard : «Car il y a, on le sait, ce mirage avec lequel il faut compter, cette croyance liminaire qui fait l'attraction de toute correspondance : tentation de croire que la lettre est le régime authentique du biographique, le vrai régime de l'écriture de vie. Du biographique pur, en somme, parce qu'épuré de l'intention esthétique, non apprêté ou troublé par l'intéressement formel de la littérature» (Dolorès Djidzek-Lyotard, «La consigne de proscription. Sur la correspondance d'exil de Jules Vallès», dans *Expériences limites de l'épistolaire*, p. 39-40).

71. *Écrits II*, p. 1049. De son vivant, Claude Gauvreau fit paraître vingt-quatre des trente-deux lettres qu'il reçut de Borduas. Ces lettres furent publiées en 1997 dans *Écrits II*. La première est datée du 22 mai 1954 dans *L'Autorité*. La seconde, du 25 septembre 1954, parut dans *Liberté* (janvier-février 1961, p. 430) à l'occasion du premier anniversaire de la mort de Borduas. Elle fut rééditée l'année suivante avec la série des vingt-deux lettres

dans *Liberté*. La troisième est celle intitulée par Borduas "Petite Pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés"; elle est publiée dans la revue *Situations*, vol. 3. n° 2, mars-avril 1961 (lettre rééditée l'année suivante avec la série des vingt-deux lettres dans *Liberté*). Enfin, la lettre datée du 20 octobre 1954 sera publiée dans *La Barre du jour* en janvier-août 1969.

NOTE SUR L'ÉTABLISSEMENT DU TEXTE (p. 47)

1. «LE BON FRANÇAIS! L'expression me chagrine. Cela pue le Boileau et annonce la stérilité poétique du XVIII^e siècle français... alors qu'on m'a déjà concédé au moins que j'en étais rendu à Victor Hugo. La syntaxe? La grammaire? Ce sont des conventions (et des conventions elles-mêmes, en dépit de leurs tendances compréhensibles à l'immobilisation et à la stagnation, sont obligées d'évoluer par le dynamisme de la vie). L'autorité de ces conventions ne repose sur rien d'objectif que parce que la candeur irréfléchie, le conformisme paresseux et la crédulité la lui concèdent gratuitement sans examen critique rigoureux. Ai-je objection à ce que les grammairiens, à ce que les linguistes existent? Nullement. (*Live and let live*, pour parler comme autrefois.) Mais je nie toute légitimité à leurs prétentions dictatoriales. Les artistes créateurs en art verbal n'ont pas plus à se plier aux dogmes des linguistes et des grammairiens que les artistes en art plastique n'ont à tenir compte de la règle d'or. Le grammairisme est codification du passé. L'acte créateur est toujours exploration et divulgation de l'inconnu. Je tiens à préciser qu'à mon avis, le rôle licite du grammairien comme celui du linguiste est un rôle d'historien; ils ne sauraient d'aucune façon orienter l'activité créatrice qui est inévitablement un événement de l'avenir» (Claude Gauvreau, «Réflexions d'un dramaturge débutant», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 7, hiver 1977, p. 28). «"Maîtriser sa langue"? Pfeuh! Innocence d'écolier! La langue est toujours à maîtriser. L'expérience sensible est toujours à acquérir et n'a pas de limites connues — et le grammairisme n'est qu'un point final abstrait et stérile (comme la métaphysique de Bernadin de Saint-Pierre en cosmologie)» (*Écrits sur l'art*, p. 285).

CHRONOLOGIE (p. 51)

1. Sources: «Chronologie de Paul-Émile Borduas», dans *Écrits I*, p. 23-47; Martine Perreault, «Repères chronologiques», dans *Marcelle Ferron*, p. 111-133; «Chronologie», dans Carole Gagnon et Ninon Gauthier, *Marcel Barbeau. Le regard en fugue*, Montréal, Éditions du Centre d'étude et de communication sur l'art, 1990, p. 217-224; «Autobiographie» et «Repères biographiques», dans Michel Desautels, *Pierre Gauvreau. Les Trois Temps d'une paix*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 11-16 et 123-142; André Beaudet, «Repères biographiques», dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. xxix-

xxxii; «Biographie», dans Marc A. Bovet et Michel Tétrault (dir.), *Riopelle. Œuvres vives*, Montréal, Michel Tétrault Art international, 1993, p. 179-182; «Repères chronologiques», dans Pierre Landry (dir.), *Mousseau*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal et Éditions du Méridien, 1997, p. 15-23; «Notes biographiques», dans Claude Gosselin (dir.), *Françoise Sullivan. Rétrospective*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1981, p. 93-97; Yseult Riopelle (dir.), *Jean-Paul Riopelle: catalogue raisonné*, textes de Michel Walberg et Monique Brunet-Weinmann, Montréal, Hibou éditeur, 1999, n. p. Ont aussi été consultés: dossiers d'artistes, collections spéciales, bibliothèque des Arts, UQAM, fonds du Collège Sainte-Marie, Service des archives de l'UQAM.

LETTRE 1: FIN SEPTEMBRE 1948 (p. 85)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128. Claude Gauvreau transmet à Borduas, avant publication, une transcription par *Le Devoir* d'un de ses textes (auquel il apporte deux modifications stylistiques) et la «Note de la Rédaction» d'André Laurendeau. Cette lettre précède de peu la parution, en page 5 du *Devoir*, du texte de Claude Gauvreau intitulé «Le renvoi de M. Borduas».

2. «Le renvoi de M. Borduas», *Le Devoir*, 28 septembre 1948, p. 5; repris dans *Écrits sur l'art*, p. 134-137. Dans cette lettre adressée à André Laurendeau, Claude Gauvreau met en cause les motifs invoqués par les autorités pour congédier Borduas, faisant valoir en outre que les écoles gouvernementales comme l'École du meuble sont non confessionnelles. André Laurendeau répliquera que la neutralité «technique» (la direction et les élèves étant catholiques) «ne dispense personne de soucis élémentaires de moralité chrétienne» (*Écrits sur l'art*, p. 138).

3. Allusion à la «Note de la Rédaction» d'André Laurendeau, qui accompagne le texte (voir *Écrits sur l'art*, p. 137-138): l'éditorialiste du *Devoir*, dont le journal s'est prononcé à deux reprises contre *Refus global*, exprime son profond désaccord avec l'idéologie libertaire défendue par le manifeste: «*Refus global* est bien autre chose qu'une attitude esthétique: il se prétend une philosophie de l'histoire et de la vie. Sur ce plan, nous réitérons notre opposition non moins "globale".» Certains critiques et historiens, dont André-G. Bourassa et François-Marc Gagnon, ne manqueront pas de souligner l'ambiguïté des arguments invoqués à cette occasion par André Laurendeau. Borduas, apparemment, ne lui gardera pas rancune, reconnaissant en Laurendeau le seul adversaire loyal à s'être présenté durant toute cette affaire (voir *Écrits II*, p. 266, 277).

4. Il s'agit vraisemblablement des mots «vaudevillesque» et «extra-scolairement».

5. «Maurice Félix (Paris, 1875 – Montréal, 1972), lauréat des Beaux-Arts et diplômé des Arts décoratifs de Paris, lauréat de l'Académie de modelage ornemental et de composition décorative appliquée aux Beaux-Arts de France, enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal à compter de 1925 et à l'École du meuble à compter de 1946 (où il remplace définitivement Borduas à compter de 1948)» (*Écrits I*, p. 58, n. 18). Au sujet des démêlés de Borduas avec Maurice Félix, voir *Écrits I*, p. 402-403, 415, 463.

6. André Fréchet, professeur d'ébénisterie, directeur honoraire de l'École Boule à Paris et responsable du cours de composition à l'École du meuble. Dans sa lettre à André Laurendeau, Claude Gauvreau écrit : «Il était fatal que la comparaison s'établît entre le précis et désinvolte M. Borduas et quelques détritrs importés, colporteurs gâteux d'un enseignement mort partout ailleurs. [...] Lorsque des fruits par trop ratatinés (je pense à l'antédiluvien M. [Fréchet] devenaient d'un goût intolérablement nauséeux pour les élèves, ceux-ci (des catholiques, en grande majorité) protestèrent exigeant la compétence, il y eut même grève. Ceci est un fait public» (*Écrits sur l'art*, p. 135-136).

7. Sous prétexte que l'affaire prend une tournure personnelle assez désagréable où, estime Laurendeau, l'on aurait tort de s'engager : «Nous avons cru devoir supprimer deux noms que notre correspondant donnait en toutes lettres» (*Écrits sur l'art*, p. 138).

8. Le texte fut envoyé à l'adresse suivante : «Le Rédacteur, *Le Devoir*, Montréal».

9. Claude Gauvreau interpelle directement le directeur de l'École du meuble, Jean-Marie Gauvreau, afin qu'il prenne publiquement position dans cette affaire : «Que pense de toute l'affaire M. Jean-Marie Gauvreau? Son mutisme m'étonne. Oui ou non, considère-t-il que les cours de M. Borduas étaient mauvais ou nocifs? Oui ou non, reconnaît-il à M. Borduas le droit de publier, extrascolairement, *Refus global*? Est-ce le ministre qui, de sa propre initiative, a imposé à M. Jean-Marie Gauvreau la suspension de M. Borduas; ou bien est-ce M. Jean-Marie Gauvreau qui a abusé de la confiance que le ministre se doit d'accorder a priori à ses collaborateurs immédiats? Les questions sont posées; et nettement, je crois» (*Écrits sur l'art*, p. 136-137).

10. Yves Lasnier avait refusé antérieurement de signer *Refus global* (voir *Écrits sur l'art*, p. 55). Il contresignera en revanche la protestation collective contre l'application de la Loi du cadenas (voir «Protestation collective», dans *Écrits sur l'art*, p. 337).

11. Deux articles favorables à la cause de Borduas paraissent à cette époque dans le journal étudiant *Le Quartier latin* : Pierre Lefebvre, «Notre manière», *Le Quartier latin*, 5 octobre 1948, p. 1, et François Léger, «L'affaire Borduas», *Le Quartier latin*, 8 octobre 1948, p. 1-2. Voir *Chronique*, p. 523.

12. Jean-Paul Mousseau écrit à Borduas, le 12 octobre 1948: «Monsieur Borduas. Voilà une partie des découpages. Je dois aller aux journaux pour avoir les articles que j'ai manqués. Je les aurai. Vous les enverrai le plus tôt possible. Un article a paru dans *Le Quartier latin* de cette semaine, favorable. Tout va bien. Mousse» (cité dans *Chronique*, p. 523).

LETTRE 2: 9 NOVEMBRE 1948 (p. 86)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128; *Chronique*, p. 556-557.

2. Allusion à l'exposition de gouaches de Jean-Paul Mousseau, présentée du 13 au 28 novembre 1948 à la Librairie Tranquille. Cette exposition représente la première manifestation publique de l'un des membres du groupe automatiste depuis la parution de *Refus global*. Une vitrine fut consacrée au recueil de Thérèse Renaud, *Les Sables du rêve*, illustré par Mousseau. C'est également à l'occasion de ce vernissage que Borduas aura un instant entre les mains le manuscrit du *Vierge incendié*, de Paul-Marie Lapointe. La rencontre a un caractère privé, mais non «clandestin», comme l'indique le nombre d'invités et de journalistes présents. Voir *Chronique*, p. 565.

3. Pour la liste des trente-sept personnes présentes au pré-vernissage, voir *ibid.*, p. 562.

4. Allusion aux titres provocants de certains tableaux (*La Communion des fesses*, *La Chaleur de deux amants réchauffe toute une ville*, *Le Féminin se plaît*), qui amenèrent certains critiques à penser qu'il s'agissait d'une exposition d'art érotique.

5. François-Marc Gagnon décrit le voyage de Maurice Perron et Jean-Paul Riopelle comme étant «court mais fructueux en contacts» (*Chronique*, p. 556-557).

6. Pierre Gauvreau (Montréal, 23 août 1922), peintre, auteur et réalisateur-producteur. Il fait ses études classiques au collège Sainte-Marie. En 1940, il est admis à l'École des beaux-arts de Montréal, alors dirigée par Charles Maillard. L'année suivante, il est remarqué par Borduas qui cherche à faire sa connaissance, suite à la présentation d'une série de dessins «fauves» dans le hall du Gesù. Alors que commence à se constituer le groupe des futurs «Automatistes», Pierre Gauvreau fréquente régulièrement l'atelier de Borduas et présente au peintre plusieurs amis personnels, dont Bruno Cormier et Françoise Sullivan. En avril 1943, il s'engage dans les forces armées canadiennes outre-mer. Membre de la Société d'art contemporain dès 1943, il participe à plusieurs expositions dont «Les Sagittaires» en 1943, «Jeunes peintres» en 1944, «The Borduas Group» à New York en janvier 1946 et à celle des automatistes à Montréal la même année. De retour à Montréal en août 1946, il poursuit un temps ses études à l'École des

beaux-arts de Montréal comme étudiant libre. En 1947, il expose successivement à Paris, à Montréal et au World Youth Festival de Prague. Signataire de *Refus global* en 1948, il participe aux expositions de Montréal «Les étapes du vivant» en 1950-1951, «The Borduas Group» en 1952 et «La matière chante» en 1954. Avec le groupe Rixes d'Édouard Jaguer, il présente ses œuvres à Paris, Lille, Francfort, Berlin et Bruxelles. Par la suite il s'intéresse, en plus de la peinture, au cinéma et à la télévision, et réalise pour Radio-Canada les séries sur film *Pépinot* et *Capucine*, *CF-RCK*, *Radisson*, *Rue de l'anse* et *d'Iberville*. En 1968, il devient directeur de la création à Radio-Québec. Il sera ensuite chef de studio, puis directeur de la production française (1970-1972) à l'Office national du film. À la télévision de Radio-Canada, il signe la trilogie *Le Temps d'une paix*, *Cormoran* et *Le Volcan tranquille*. Il se remet à peindre en 1976, après un arrêt prolongé. En 1978, il présente «Trente Tableaux» à la galerie Gilles Corbeil; en 1979, il expose au Musée d'art contemporain de Montréal et à la galerie Dredsnere de Toronto (où il est de nouveau invité en 1981 et en 1984). Il présente au Agnes Etherington Center de Kingston (Ontario) en 1981 une rétrospective intitulée «Pierre Gauvreau: The First Decade 1944-1954». En plus d'écrire régulièrement pour la télévision, il participe par la suite à de nombreuses expositions à la Maison des arts de Laval (1994), au Festival international de poésie de Trois-Rivières (1996), au domaine Cataraqui de Québec (1996) et au Musée de Mont-Saint-Hilaire (1997). En 1998, devant l'attitude de mépris manifestée par la direction de la Société Radio-Canada à l'endroit du *Volcan tranquille*, il interrompt sa collaboration. Depuis, Pierre Gauvreau se consacre entièrement à la peinture. Il a reçu en 1990 le Grand Prix de l'Académie du cinéma et de la télévision et le prix Louis-Philippe Hébert en 1995 pour l'ensemble de son œuvre peint. Sur Pierre Gauvreau, voir le film de Charles Binamé, *Pierre Gauvreau ou l'obligation de la liberté* (Vivavision 2001); voir aussi Michel Désautels, *Pierre Gauvreau. Les Trois Temps d'une paix*, Montréal, L'Hexagone, 1997, 142 p.

7. Frederick J. Kiesler (1896, Vienne – 1966, New York), «inventeur de la "maison sans fin", participe pendant plusieurs années aux recherches sur la vision à Columbia University. Opposé à l'architecture fonctionnelle, cet homme qu'on tient pour le premier architecte surréaliste contemporain défend une "architecture magique". Il construit les plans des galeries Art of this Century (1942), destinées à recevoir la collection de Peggy Guggenheim, y appliquant ses idées du "dessin-corrélation" pour renverser les "barrières physiques et mentales qui séparent les gens de l'art avec lequel ils vivent". C'est encore Frederick Kiesler qui, en 1947, dessine la "salle des superstitions" (en forme d'œuf) et préside à la réalisation de l'Exposition internationale du Surréalisme à la galerie Maeght, Paris, où figure son *Totem des*

religions» (Adam Biro et René Passeron (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p. 230-231). François-Marc Gagnon précise qu'«au moment de sa rencontre avec les Canadiens, il s'occupait du décor du *Pauvre Matelot* de Darius Milhaud» (*Chronique*, p. 557).

8. Aucune trace n'est restée de cette initiative de Kiesler. Rappelons que Jean-Paul Riopelle a fait la connaissance de Kiesler à l'occasion de la présentation de l'exposition du surréalisme à la galerie Maeght, à Paris, en 1947.

9. Marcel Duchamp (Blainville, Seine-Maritime, 1887 – Neuilly-sur-Seine, 1968). «Dans les années 30, il passe la majeure partie de son temps à jouer aux échecs, internationalement, laissant de côté sa carrière artistique, tournure ayant une influence importante sur les artistes d'avant-garde des années 60 et 70, les Happenings, le Pop Art et l'art conceptuel» (Sir Lawrence Gowing (dir.), *Biographical Dictionary of Artists. Facts on File*, Englewood Cliffs (N. J.), General Edition, 1983, p. 189-190). Pour Duchamp, la création artistique et les échecs sont dans leur essence très près l'un de l'autre. Considérant déjà l'activité artistique, au même titre que les échecs, comme un jeu intellectuel où la créativité et la stratégie occupent une position centrale, il serait passé de l'une à l'autre naturellement, sans y voir de contradiction.

10. Rien ne permet de croire que Borduas ait donné suite à cette suggestion de Claude Gauvreau, l'édition du manifeste étant alors déjà épuisée.

11. Max Stern (Gladbach, Allemagne, 18 avril 1904 – Paris, 28 mai 1987), historien d'art et propriétaire de galerie, docteur en histoire de l'art de l'Université de Bonn, a également étudié l'archéologie et la littérature aux universités de Berlin, Cologne et Paris. Fuyant l'Allemagne nazie, il ferme la galerie Stern à Düsseldorf, qu'il avait reçue en héritage de son père, et fonde la West's Galleries à Londres en 1935. Il s'établit à Montréal en 1942. Il fait l'acquisition, après quelques années, de la galerie Dominion (1448, rue Sainte-Catherine Ouest). En 1950, il déménage la galerie au 1438 Sherbrooke Ouest. Il expose aussi bien des peintres européens que des artistes de l'Ouest canadien (*Écrits sur l'art*, p. 390). Claude Gauvreau fait allusion à un incident survenu à cette époque qu'il racontera en 1969 dans «L'épopée automatiste vue par un cyclope»: «Le renvoi de l'École du meuble avait isolé Borduas et ses tableaux ne se vendaient presque plus. Un jour, à Saint-Hilaire, Borduas me parla d'une visite que lui avait faite le docteur Max Stern. Ce marchand de tableaux distingué lui avait offert 400\$ pour dix huiles. Coincé économiquement, Borduas ne savait que faire; il me demanda mon avis... Je lui conseillai, s'il n'était pas encore tout à fait dans la misère, d'attendre; puisque chacun de ses tableaux se vendrait bientôt 400\$ chacun. Borduas attendit et n'eut pas à s'en repentir. (Dans une interview récente, le docteur Stern déclarait qu'une gouache de 1942 se détaillait maintenant 10 000\$)» (*Écrits sur l'art*, p. 62-63). Voir aussi Dorothy Eber, «Max Stern has grown

rich making Canadian painting richer, as head of the house that art built», *Maclean's*, vol. 79, n° 3, 5 février 1966, p. 25.

12. L'existence de cette galerie fut de courte durée. Elle n'est mentionnée ni dans les périodiques new-yorkais de l'époque ni dans les principaux ouvrages de référence portant sur l'art américain de cette période.

13. Fondée en 1948 et spécialisée dans la vente de tableaux français de la période fauve et cubiste, la Sidney Janis Gallery deviendra, au cours des années cinquante, le centre de l'expressionnisme abstrait américain. Y sont notamment représentés Albers, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Philip Guston, Franz Kline, Robert Motherwell et Jackson Pollock. Voir «New York Directory», *Paris – New York Year Book*, New York, Art Digest Inc., 1959, p. 6; Harry Bellet, «Des galeries», *Cimaise*, vol. 36, n° 119, mars-mai 1989, p. 29. L'historien d'art Irving Sandler fera remarquer à son propos : «En 1944, Sidney Janis a écrit un livre intitulé *Abstract and Surrealist Art in America* et a organisé à la Mortimer Brandt Gallery une exposition où figuraient cinquante des peintres sur lesquels il s'était penché dans ce livre. Janis considérait l'abstraction et le surréalisme comme les deux tendances majeures de la peinture contemporaine, bien que les jugeant "antithétiques... alliées à des courants traditionnels opposés qui se sont perpétués pendant des siècles et que l'on retrouve encore de nos jours — bien que sous une forme radicalement différente" » (*Le Triomphe de l'art américain*, t. I, p. 89).

14. La galerie Artists', fondée en 1936, est située au 851 Lexington Avenue. Exploitée par un organisme à but non lucratif, cette galerie n'impute aucun frais d'exposition à l'artiste, lequel conserve la totalité des revenus générés par la vente de ses œuvres. Voir «New York Directory», *Paris – New York Year Book*, p. 4; *Chronique*, p. 557, n. 232.

15. Julien Levy expose Max Ernst, Tanguy et les surréalistes; il est l'auteur de *Surrealism* (New York, Black Sun Press, 1936) et de *Arshile Gorky* (New York, Harry N. Abrams, 1968). Voir Ingrid Schaffner et Lisa Jacobs, *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*, Cambridge, M.I.T. Press, 1998, 192 p.

16. Pour François-Marc Gagnon, «le suicide de Gorky auquel Claude Gauvreau faisait allusion, qui avait eu lieu le 21 juillet précédent, avait des causes plus complexes qu'il ne le supposait. Nous ne croyons pas que Julien Levy y ait été pour grand-chose, lui qui venait de lui donner une exposition au printemps et qui allait présenter ses œuvres une nouvelle fois à sa galerie du 16 novembre au 4 décembre 1948» (*Chronique*, p. 557). Dans les faits, il s'agit d'un grave accident de voiture survenu le 26 juin 1948 en compagnie de Julien Levy et qui occasionna à Gorky de sérieuses blessures au cou. La perte de mobilité qui en résulta aurait conduit Gorki à mettre fin à ses jours. Voir Charlotte Zwerin, *Strokes of Genius* (The American Artists Film Series,

1982), documentaire avec des témoignages de Sidney Janis, Elaine et Wilhem de Kooning et Warhool Mooradian.

17. «Après ses études classiques au Collège Sainte-Marie en 1937, [Henri Tranquille, né à Montréal le 2 novembre 1916] fonde à Montréal la librairie Tranquille qui, jusqu'en 1975, sera pour les écrivains et les artistes un véritable lieu de rencontre et d'échange. Sa librairie devient le principal point de vente de *Refus global* lors de sa parution; en quelques semaines les 300 exemplaires consignés du manifeste sont écoulés. Il collabore à la revue *Les Idées*; il signe aussi des articles dans *Le Jour* et dans *Sept-Jours*. Il participe aux polémiques autour de l'École des beaux-arts et de *Refus global*. Membre de la Société des écrivains canadiens, de l'Union des écrivains québécois et du PEN international. Auteur de nombreux traités sur les échecs et les dames, il est également connu pour ses *Lettres d'un libraire* I et II (1976) suivi de *Des lettres sur nos lettres* (1984)» (*Écrits sur l'art*, p. 391).

LETTRE 3: 18 NOVEMBRE 1948 (p. 87)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128; *Chronique*, p. 537-539. Selon François-Marc Gagnon, cette lettre, «[...] bien que non datée, ne peut guère être que du 18 novembre 1948, comme on peut l'établir par des arguments de critique interne» (*ibid.*, p. 537). Une annonce parue sous le titre «L'art contemporain», dans *La Presse* du 13 novembre 1948, indique que la rencontre des membres de la Contemporary Art Society à laquelle fait allusion Claude Gauvreau devait se tenir le 18 novembre en soirée.

2. Nous n'avons pu identifier ce document. Nous ne croyons pas, comme le suggère François-Marc Gagnon (*Chronique*, p. 537, n. 200), qu'il s'agisse de la caricature de Robert La Palme intitulée «L'ombre sur le cerveau», ce dessin ayant paru le 13 septembre 1948 dans le journal *Le Canada*.

3. «Né en 1911 à Outremont, élève des Jésuites au collège Sainte-Marie, Pierre Dansereau a obtenu son baccalauréat ès arts en 1932 de l'Université de Montréal. Il y a aussi obtenu en 1936 son baccalauréat ès sciences, après trois années d'études à l'Institut agricole d'Oka, qui était alors affilié à l'Université de Montréal. Il reçoit par la suite, en 1939, un doctorat en taxonomie végétale de l'Université de Genève. De 1940 à 1942, il est le collaborateur du frère Marie-Victorin du Jardin Botanique de Montréal. Entre 1940 et 1950, chargé de cours à l'Université de Montréal, il est le premier à y donner un enseignement en écologie. Il dirige le Service de biogéographie de la province de Québec et continue ses recherches sur l'évolution des érablières laurentiennes. [...] professeur à l'Université du Michigan à Ann Arbor, de 1950 à 1955. Puis de 1955 à 1961, de retour à l'Université de Montréal, il y dirige l'Institut Botanique, tout en assumant la charge de Doyen de la Faculté des sciences. Son engagement politique lui

attire les foudres des autorités politiques et universitaires de l'époque. En 1961, il retourne de nouveau aux États-Unis pour y enseigner à l'Université Columbia. Il devient aussi directeur-adjoint et chef du département d'écologie du Jardin Botanique de New York. [...] Il revient à l'Université de Montréal, en 1968, comme professeur à l'Institut d'Urbanisme de la Faculté de l'Aménagement avant de quitter définitivement l'Université de Montréal en 1971 pour l'Université du Québec à Montréal. Cette dernière le nommera professeur émérite en 1989» (Jean-Guy Vaillancourt, «Pierre Dansereau, écologue, écosociologue et écologiste», *Sociologie et sociétés*, vol. 31, n° 2, automne 1999, p. 191-192). Pierre Dansereau rendit visite à Borduas à trois occasions en octobre 1948, comme l'indiquent ses agendas : «3 octobre 1948. Chez Borduas et chez Philippe Panneton (Ringuet) à Saint-Hilaire»; «5 octobre. Visite avec ma femme, Françoise Masson Dansereau, chez Borduas à Saint-Hilaire»; «27 octobre 1948. "Party" chez Borduas avec Mason Wade, M. et M^{me} Raleigh Parkin, M. et M^{me} Kenneth Hare, le P. Louis-Marie Régis. Monsieur Parkin était un vice-recteur (?) à l'Université McGill; sa femme, la sœur de Vincent Massey, futur gouverneur général. Kenneth Hare était professeur de géographie et futur recteur de McGill. Le P. Régis, dominicain, était doyen de la Faculté de philosophie et directeur des Études médiévales à l'Université de Montréal. Mason Wade, boursier Guggenheim, historien, gradué de Harvard, était l'auteur du célèbre ouvrage sur les Canadiens français. Tout ce beau monde était en sympathie avec Borduas et pas en désaccord avec le *Refus global*, abstraction faite de la rhétorique. Pour ma part, j'aurais souhaité pour lui la période de réflexion que lui aurait valu une bourse Guggenheim (que Wade et moi-même devions obtenir). Il n'a pas voulu donner suite à cette proposition» (Pierre Dansereau à Gilles Lapointe, 8 février 2000). Le 29 septembre 1948, Borduas lui écrit de Saint-Hilaire : «Votre lettre généreuse me fait entrevoir une espérance dans l'insécurité matérielle où ma petite famille et moi-même avons été précipités par cette cavalière sanction. De toute évidence il faut poursuivre mes travaux de peinture. Cette bourse serait une solution providentielle que j'accepterais avec bonheur; votre offre de m'y proposer me touche infiniment. Il faudrait que je vous vois. Faites-moi signe et j'accours. En toute amitié, P. E. Borduas» (archives de l'UQAM, fonds Pierre Dansereau). Une seconde lettre à Pierre Dansereau, datée du 23 novembre 1948 : «Mon cher Monsieur Dansereau, Votre généreuse attention, les bonnes nouvelles de votre lettre nous touchent beaucoup. Attendrons en confiance et patience le fameux mois de mars. Vos amis, M. et Mme Perkin [sic], ont conquis notre sympathie. Nous sommes heureux de constater que cette petite soirée a laissé, aux uns et aux autres, d'agréables souvenirs. Un soir qu'il vous plaira de quitter la ville, téléphonez-nous et venez en toute

simplicité. Notre maison vous est grande ouverte. J'aurai mille choses à vous dire, P. E. Borduas» (archives de l'UQAM, fonds Pierre Dansereau).

4. En réaction à la polémique amicale entre Gérard Pelletier («Deux âges, deux manières», *Le Devoir*, 25 septembre 1948, p. 8) et Jacques Dubuc («Courrier sans confidences», *Le Devoir*, 30 octobre 1948, p. 5), une lettre collective signée par Jean-Paul Riopelle, Maurice Perron, Magdeleine Arbour, Pierre Gauvreau et Françoise Riopelle avait paru le 13 novembre 1948, en page 9 du *Devoir*, sous le titre «Les surréalistes nous écrivent». Suite à la réponse de Gérard Pelletier («Notre réponse aux surréalistes», *Le Devoir*, 13 novembre 1948, p. 9), les mêmes signataires adressent, le 16 novembre, une nouvelle réplique qui paraît dans *Le Devoir* du 20 novembre 1948, sous le titre «L'impossible dialogue. Dernier appel à la patience de nos lecteurs». Sur l'origine du malaise et la composition de la faction Riopelle, voir Gilles Lapointe, «Filiations et ruptures au sein de l'automatisme: la correspondance Borduas-Riopelle», *Études françaises*, vol. 34, n^{os} 2-3, automne/hiver 1998, p. 193-216.

5. Guy Viau (Montréal, 7 août 1920 – Paris, 6 novembre 1971), peintre, décorateur, journaliste, professeur et administrateur. Après un bref séjour au Collège Brébeuf, il est admis en 1939 à l'École du meuble. En 1943, il participe aux expositions «Les Sagittaires» et à «La jeune peinture» à l'Université de Montréal. Il devient membre de la Société d'art contemporain et y expose en 1944, 1945 et 1946. Il se rend par la suite à Paris où il étudie l'histoire de l'art (1946-1948). De retour à Montréal, il ouvre avec son frère Jacques, un bureau de décorateurs et participe à l'organisation de quelques expositions. Il poursuit sa carrière d'enseignant à l'École du meuble, qu'il quitte en 1953, pour l'École des beaux-arts de Montréal et par la suite le Fine Arts Department de l'Université McGill où il reste jusqu'en 1961. Durant ces années, il écrit aussi quelques comptes rendus d'expositions pour l'émission *La Revue des arts et des lettres* de Radio-Canada et anime de nombreuses émissions à la télévision. En 1965, il devient directeur du Musée du Québec, puis il occupe de 1967 à 1969 le poste de directeur-adjoint à la Galerie nationale du Canada. En 1970, il met sur pied le Centre culturel canadien à Paris, dont il assume la direction jusqu'à sa mort. Resté loyal envers Borduas à la suite de son congédiement, Viau lui communique de précieux renseignements sur les agissements du directeur de l'École du meuble. Voir Paul-Émile Borduas, lettre à Guy Viau du 18 septembre 1948, dans *Écrits II*, p. 257.

6. Selon François-Marc Gagnon, cette nouvelle attaque chrétienne «aurait pris la défense de Borduas et mis en sourdine celle du manifeste. Les efforts de Pierre Dansereau pour venir en aide à Borduas après son renvoi ne contredisent en rien cette hypothèse. Il était prêt à le recommander pour l'obtention d'une bourse de la Fondation Guggenheim et il le mit plus tard en contact avec Pierre Rivet du Musée de l'Homme à Paris, qui avait montré

de la curiosité pour le manifeste. Mais cela n'entraînait pas qu'il eût été d'accord avec les idées du manifeste, d'autant que cette défense de Borduas aurait pu être faite en solidarité avec Guy Viau ou d'autres jeunes chrétiens. On comprend que Pierre Gauvreau ait tenu à mettre son jeune frère en garde contre cette manœuvre. Il n'avait pas à s'inquiéter. Rien de concret ne sortit de là à notre connaissance. Surtout, Guy Viau ne se prêta jamais à aucune manœuvre contre Borduas» (*Chronique*, p. 539).

7. *Le Devoir* avait fait paraître, le 28 septembre, une longue lettre de Claude Gauvreau («Lettre au *Devoir*. Le renvoi de M. Borduas»). La lettre à laquelle il fait ici allusion ne semble pas avoir été publiée.

8. Gérard Pelletier (Victoriaville, 21 juin 1919 – Montréal, 23 juin 1997) fut secrétaire général de la jeunesse étudiante catholique (1939-1943), puis secrétaire du World Student Relief Fund à Genève (1945-1947). Il fut journaliste au *Devoir* de 1947 à 1950. En 1950, il fonde avec Réginald Boisvert et Pierre Elliott Trudeau la revue *Cité libre*. Cette même année, il devient directeur des relations publiques de la National Trade Unions. Il accède en 1961 au poste de rédacteur en chef au journal *La Presse*, qu'il occupe jusqu'en 1965. Député fédéral du comté d'Hochelaga de 1965 à 1975, il œuvre au sein de divers ministères dans les gouvernements de Lester B. Pearson et de Pierre Elliott Trudeau. Il sera ensuite nommé ambassadeur à Paris (1975-1981) et aux Nations-Unies (1981). Dans «L'épopée automatiste vue par un cyclope» (1968), Claude Gauvreau précisera qu'il avait écrit au *Devoir*, «enjoignant Pelletier de [l']affronter dans une polémique publique où il pourrait être traité de la question sexuelle notamment, mais [s]on texte ne fut pas publié» (*Écrits sur l'art*, p. 52).

9. Gérard Pelletier, «Deux âges, deux manières», *Le Devoir*, 25 septembre 1948, p. 7.

10. Il s'agit de la lettre publiée le 13 novembre 1948 en page 9 du *Devoir* sous le titre «Les surréalistes nous écrivent». Cette lettre est suivie de la réplique de Gérard Pelletier, «Notre réponse aux surréalistes». Ces textes sont reproduits en fac-similé dans Ray Ellenwood, *Egregore*, p. 152.

11. «Vous rejetez l'utilisation de la peur, mais vous croyez au péché et à la grâce. Nous croyons votre rejet sans efficacité si vous ne rejetez pas cette peur fondamentale qui est la peur de Dieu et qui permet toutes les exploitations avec la promesse d'un bonheur différé» (Pierre Gauvreau, Magdeleine Arbour, Maurice Perron, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle, «L'impossible dialogue. Dernier appel à la patience de nos lecteurs», *Le Devoir*, 20 novembre 1948, p. 10).

12. *Le Canada* se sera montré ouvert à la cause de *Refus global*, selon son directeur Guy Jasmin (voir *Écrits II*, p. 257, et *op. cit.*, p. 515-516).

13. Renée Normand, journaliste au *Devoir* et au *Canada*. À l'occasion de l'exposition Mousseau à la librairie Tranquille, elle avait écrit que certaines gouaches de Mousseau, «trop bien conçues», «trop artistiques», résultant «d'une opération consciente qui a pour but le choc esthétique», étaient «une contradiction évidente et peut-être même une réfutation inattendue de la doctrine automatiste», celui qui s'en réclame n'étant censé accepter que ce qui surgit du «subconscient déchaîné» («Les amis de l'art», *Le Devoir*, 15 novembre 1948, p. 2-3).

14. Voir *supra*, p. 290, n. 11.

15. Madeleine Gariépy, journaliste à *Notre Temps*, y fait paraître plusieurs articles sympathiques à la cause du groupe. Voir «Surréalisme et automatisme; ce qu'en dit Pierre Gauvreau», *Notre Temps*, 22 novembre 1947, p. 4; «Retours d'Europe, Mousseau et Riopelle», *Notre Temps*, 6 décembre 1947, p. 1. Elle a aussi publié «Exposition Borduas», *Notre Temps*, 24 avril 1948, p. 5, où elle condamne «l'indifférence et l'hostilité» du public (et de la presse) qui «refuse d'entendre quoi que ce soit».

16. La critique d'art Renée Normand, du journal *Le Canada*. Il est intéressant de noter que le mot «paratonnerre» est mentionné dans la préface de *l'Anthologie de l'humour noir* de Breton, comme suit: «La préface pourrait être intitulée: le paratonnerre (Lichtenberg)».

17. Après avoir exercé divers métiers, Yves Thériault (1915-1983) devient annonceur, scripteur et réalisateur à la radio (1935-1940). Il est ensuite scripteur à l'Office national du film (1942-1950) et à Radio-Canada (1945-1950). Boursier du gouvernement français en 1950, il séjourne à Paris. Par la suite, il se consacre à l'écriture, collaborant à divers journaux et revues. Parmi ses œuvres: *Contes pour un homme seul* (1944), *La Fille laide* (1950), *Aaron* (1954), *Agaguk* (1958), *Ashini* (1960), *Cul-de-sac* (1961).

18. «Né à Montréal le 26 janvier 1922 [...] Il fait ses études primaires à Outremont et s'inscrit au collège Jean-de-Brébeuf (1935-1942). Après sa Rhétorique, il entre à l'École des beaux-arts de Montréal (1942-1945) où il se spécialise en décoration et en dessin. Il poursuit des études en bibliothéconomie à l'Université de Montréal (1947-1948), puis est nommé bibliothécaire à la Bibliothèque municipale de Montréal. [...] il collabore notamment à *Notre Temps*. Comme boursier du gouvernement français (1954), il effectue un long séjour en Europe. Meurt en 1972, à Montréal» (Pierre L'Hérault, «*Ciels nouveaux*», *DOLQ*, t. III, p. 197). Son premier recueil de poèmes, *Ciels nouveaux*, paru en 1948, aurait «une vision qui a quelque parenté avec celle que défend la même année *Refus global*» (*ibid.*).

19. Paul-Marie Lapointe (né à Saint-Félicien, le 22 septembre 1929) est étudiant à l'École des beaux-arts de Montréal, après des études au Séminaire de Chicoutimi et au Collège de Saint-Laurent. Son recueil de poèmes

Le Vierge incendié a paru, en 1948, comme *Refus global*, aux Éditions Mithra-Mythe, sous l'égide de Pierre Gauvreau. En 1950, il entreprend une carrière de journaliste: rédacteur en chef du *Magazine Maclean* de 1963 à 1968, il occupe par la suite le poste de directeur de la programmation de la radio de Radio-Canada. Ses poèmes écrits entre 1948 et 1965 seront rassemblés sous le titre *Le Réel absolu* (L'Hexagone, 1971).

20. La dernière assemblée de la Contemporary Arts Society se tint le 18 novembre, à 20h30 (voir l'annonce de *La Presse*, «L'art contemporain», le 13 novembre 1948, p. 61).

21. *Projections libérantes* que rédige alors Borduas (voir *Écrits I*, p. 369-479).

LETTRE 4: MONTRÉAL, 29 NOVEMBRE 1949 (p. 89)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128. Extrait, sans indication de source, dans *Chronique*, p. 683.

2. Probablement à l'atelier de Jean-Paul Mousseau situé à proximité du Comptoir du livre, où Mousseau et Ferron exposeront du 11 au 25 février 1950: «Il m'aurait fait du bien de vous voir samedi dernier; j'étais très moche. Si vous n'avez pas reçu le téléphone de l'après-midi, c'est à cause de l'arrivée tardive à Montréal: six heures du soir; longue et bavarde visite au Comptoir du livre, entrée à l'atelier où vous veniez de partir» (lettre du 1^{er} décembre 1949, *Écrits II*, p. 355).

3. «Gauvreau se fâche», *Le Petit Journal*, 27 novembre 1949, p. 56; repris dans *Chronique*, p. 632-634. Ce texte a été écrit en réponse à un article de Pierre Saint-Germain publié de façon anonyme sous le titre «La vie montréalaise — Deux chiens dans un opéra automatiste», *Le Petit Journal*, 20 novembre 1949, p. 35.

4. Claude Gauvreau a eu recours aux services de l'avocat Salluste Lavery suite à la publication de l'article de Pierre Saint-Germain le mettant en cause ainsi que le compositeur Pierre Mercure. La direction du journal soutiendra qu'il lui était impossible de reproduire intégralement le texte de vingt-six pages soumis par Gauvreau en guise de réparation et alléguera qu'elle ne s'était aucunement engagée à laisser ce dernier exposer sa conception de la poésie. «En résumé, nous n'avons jamais eu les intentions injurieuses que nous prête M. Gauvreau et nous lui pardonnons ses propres accusations "sinédimensionnelles", en livrant ci-après à nos lecteurs son texte, écrit en langage de tous les jours» («Gauvreau se fâche», *Le Petit Journal*, le 20 novembre 1949, p. 35).

5. Dans sa mise au point, Claude Gauvreau précise: «*Le Vampire et la nymphomane*, dont il était question, est un texte non encore public. Je l'avais prêté au *Petit Journal*, à la demande de Pierre Saint-Germain, mais ce prêt

s'accompagnait de conditions précises. La principale de ces conditions était que l'article projeté me serait soumis avant d'être publié. Les plus obtus eux-mêmes auront compris qu'on a négligé de remplir cette obligation... » (*ibid.*) *Le Vampire et la nymphomane* ne paraîtra qu'en 1977 dans les *Œuvres créatrices complètes* (p. 177-209). L'opéra a été présenté sur une musique de Serge Provost pour la première fois le 24 septembre 1996 à l'Usine C de Montréal (voir Serge Provost et Lorraine Pintal, *La Création de l'inimitable*).

6. L'article du 30 novembre était accompagné d'illustrations représentant un chœur formé de chiens et autres animaux: «Quant aux illustrations, M. Gauvreau n'a pas à s'en froisser. Il entend faire chanter deux chiens dans son opéra. Nous n'avons pas porté jugement sur cette idée. Nous avons simplement indiqué à nos lecteurs "ce que peut avoir l'air un chien qui chante" et nous avons même montré d'autres animaux dans la même attitude que M. Gauvreau croit possible. Ces illustrations ne faisaient qu'aider le lecteur à apprécier la nouveauté de l'œuvre de M. Gauvreau» (Anonyme, *Le Petit Journal*, 20 novembre 1949, p. 35).

7. «Inconnu le mouchard de votre lettre; cependant Mousseau m'avait mis au courant de ses articles. Il est dommage que sa prose n'ait pas paru. Nous devons compter davantage sur la mauvaise foi, la rancœur et la méchanceté, que sur l'honnêteté dans notre lutte pour le strict nécessaire. L'honnêteté canadienne est peu agissante pour de pauvres types comme nous» (lettre du 1^{er} décembre 1949, *Écrits II*, p. 355). Michel Roy et Claude Gauvreau s'opposèrent ouvertement en 1951. Dans «Douze articles» (*Le Haut-Parleur*, 7 avril 1951, p. 5), Claude Gauvreau raillera l'intervention de Rolland Boulanger auprès du conseil central du syndicat des journalistes afin d'obtenir l'interdiction de publication d'une livraison des *Cahiers de la place publique* dans lequel le critique et académicien, dépeint comme un «solennel dissertateur», est traité «comme un vulgaire mortel». Dans une lettre adressée au rédacteur en chef Guy Gagnon, Michel Roy, alors secrétaire du syndicat des journalistes au *Canada*, se portera à la défense de Rolland Boulanger: «Cher confrère, je désire signaler à votre attention certaines inexactitudes dans le premier d'une série de "douze articles" paru dans votre édition du 7 avril, sous la signature de votre collaborateur, M. Claude Gauvreau. Ce dernier est parfaitement libre de critiquer notre confrère Rolland Boulanger, critique d'art au *Canada*. Il rappelle avec une certaine complaisance le traitement que lui infligèrent les *Cahiers de la place publique*. Mais il a été mal informé. Jamais Boulanger n'a exprimé le vœu que cette affaire soit portée à la connaissance du Conseil central du syndicat. Il n'a pas davantage voulu partir en "croisade" au sein du local *Le Canada* pour exiger réparation comme le laisse entendre M. Gauvreau. Lors de la dernière assemblée du local, un autre confrère, Jean de Laplante a soulevé la question, mais Rolland Boulanger lui-même a demandé que l'affaire soit désormais

considérée comme close» (Michel Roy, «Les 12 articles de Gauvreau», *Le Haut-Parleur*, 21 avril 1951, p. 6).

8. Pierre Gélinas, corédacteur de *Combat*, auteur du roman *Les Vivants, les morts et les autres* (Montréal, Cercle du livre de France, 1959). Il signe «La querelle des peintres devient une querelle de mots», dans *L'Autorité*, le 12 juin 1954, p. 6. Voir aussi *Écrits I*, p. 658 et p. 344-345, n. 81 et 82.

9. L'atelier de Mousseau était situé place Christin, à proximité du Comptoir du livre (1588, rue Saint-Denis, Montréal), où les jeunes artistes, notamment d'anciens étudiants de Borduas, se rencontraient et exposaient régulièrement (*Écrits II*, p. 355, n. 224; *Écrits sur l'art*, p. 89, n. 124).

10. Sur Pierre Gélinas et les automatistes, voir «Un défi à nos peintres», *Combat*, 15 mars 1947, p. 2; «Nos jeunes peintres exposeront à Prague», *Combat*, 5 avril 1947, p. 1; «À propos de M. Riopelle», *Combat*, 20 décembre 1947, p. 2; «Poursuivant la discussion sur l'art», *Combat*, 3 janvier 1948, p. 2. Voir aussi le commentaire de Fernand Leduc sur Pierre Gélinas dans sa lettre à Guy Viau (cité par Ray Ellenwood, *Egregore*, p. 80-81).

11. Gérard Filion soulignera les rivalités qui divisent trotskistes, stalinien et nationalistes au Canada français: «Ils sont à peine quelques centaines et déjà ils sont divisés en deux et même trois mouvements ennemis. Il y a les communistes de la commune observance, dont l'expression politique est le parti ouvrier progressiste et qui obéissent strictement à la règle du parti. Il y a aussi un clan de trotskistes pour qui le groupe de Gui Caron, Pierre Gélinas sont des embourgeoisés réactionnaires, des vendus. Il y a enfin le groupe des communistes nationalistes qui se réclament de Marx, Engels, Lénine et Staline mais qui prêchent la nécessité d'un parti séparé pour le Canada français» («Titos du Canada français», *Le Devoir*, 13 juillet 1949, p. 4).

12. Rolland Boulanger, «Dix années de peinture canadienne», *Le Canada*, supplément littéraire, 26 novembre, 1949, p. 10 et 28. Voir aussi *Écrits II*, p. 355, n. 225. «Il a été question de lui écrire, non de lui répondre (ce que je trouve hors de propos). (Lui écrire pour tenter, encore une fois, qu'il touche à la réalité extra-spirituelle, extra-intelligente, de notre échelle de valeurs. Je désirerais convaincre Boulanger, non l'engueuler ou l'emmerder (quoiqu'il le mériterait bien); surtout pas m'interposer entre lui et ses lecteurs» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 1^{er} décembre 1949, *Écrits II*, p. 355). Borduas écrira à Boulanger le 27 mars 1950 (*Écrits II*, p. 390-393).

13. Après des études au Séminaire de Sainte-Croix et au Collège de Saint-Laurent, Rémi-Paul Forgues (né à Montréal en 1926) s'inscrit à l'École des Beaux-Arts de Montréal, avant de suivre des cours avec Paul-Émile Borduas. Il publie des articles et des poèmes dans divers journaux et périodiques (*Le Jour*, *Le Quartier latin*, *Place publique*). Ses textes ont été réunis sous le titre

Poèmes du vent et des ombres: poèmes 1942-1954. Témoignages (Montréal, L'Hexagone, 1974).

14. Sous l'intertitre «Pelland et Borduas», Boulanger écrit: «On a vaguement entendu parler d'une espèce de refus absolu et inconditionné l'an dernier. Il suffira bien de dire à ce sujet qu'il s'est produit quelque chose de malheureux autour de cette histoire: d'un côté, un gros manque de jugement; de l'autre, passablement de mesquinerie. Comme résultat pratique, un "stop" assez tragique. L'aventure automatiste n'est pas morte, elle peut même s'aggraver. Personnellement je ne pense pas que ce soit pour le mieux de notre art parce que, probablement, je n'ai pas la tête assez forte pour comprendre que l'instinct se suffit à lui-même en art sans recours à aucune discipline. Je considère qu'une peinture n'a rien à perdre en personnalité à se servir d'une intelligence "consciente" (ce qui n'est pas la même chose qu'une raison raisonnante, au contraire. Notre peinture canadienne-française se distingue de la peinture canadienne-anglaise précisément par cette force spiritualiste qui l'anime en propre. L'abaisser au plan de l'instinct pur ne me paraît pas répondre aux fins qu'elle poursuit)» («Dix années de peinture canadienne», *Le Canada*, 26 novembre 1949, p. 28).

15. «À la fin de l'été, la santé de Borduas flanche. Il doit être hospitalisé pour des ulcères d'estomac. [...] Le Journal d'Ozias Leduc nous apprend que Borduas passe les mois d'août et de septembre en clinique» (François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 276).

16. Dans «La vie est déjà ailleurs», texte qui accompagne l'exposition de ses œuvres présentée du 1^{er} au 11 avril 1950, Pierre Gauvreau fait allusion à «une détérioration du dynamisme révolutionnaire au sein du groupe automatiste» («La vie est déjà ailleurs», *Études françaises*, «L'automatisme en mouvement», vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver 1998, p. 260). Rémi-Paul Forges fera publiquement écho à cette déclaration, parlant de «perte de dynamisme» au sein du groupe automatiste («En marge de la déclaration de Pierre Gauvreau», *Le Canada*, 13 avril 1950, p. 4). Dans un texte intitulé «L'automatisme, les Rebelles et Rémi-Paul Forges», daté du 15 avril 1950, non publié, dont copie fut envoyée à Borduas, Gauvreau lui réplique violemment (voir *Chronique*, p. 702-705).

17. Exposition à Québec en compagnie d'Irène Legendre, Stanley Cosgrove et Goodridge Roberts, «Quatre peintres du Québec», Musée de la province de Québec, du 23 novembre au 18 décembre 1949. «Mis à part un article, la presse de la ville de Québec semble avoir été particulièrement muette sur cette exposition. Elle ne donne lieu à aucun compte rendu critique. On s'explique mal ce silence» (F.-M. Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 278). C'est sur un ton ironique que Borduas commente sa participation à cette exposition: «(Non organisée par Sauvé, mais par un des exposants, M^{lle} Legendre, au Musée de la Province, sous la

présidence du ministre CÔTÉ. Mais ne vous en faites pas, nous payons tous les frais y compris le VIN D'HONNEUR. Sans le boire, par-dessus le marché. Ma longue cicatrice empêchant les saluts respectueux à ces beaux messieurs, j'ai dû m'absenter de cette aimable réunion» (Paul-Émile Borduas à Fernand Leduc, lettre du 1^{er} décembre 1949, *Écrits II*, p. 356-357).

18. «*Le Surmâle* (1902), roman [...] dont le héros aux prouesses érotiques et aux records cyclistes, victime "de la machine à inspirer l'amour" pourrait être celui d'un roman d'anticipation» (Roger Caratini, «Alfred Jarry», *Encyclopédie thématique universelle*, Bordas, Paris-Bruxelles-Montréal, 1973, p. IV-130). Dans sa «Réponse au questionnaire Marcel Proust», à la question «Quels sont les héros de roman que vous préférez?», Claude Gauvreau, après l'évocation des héros romantiques de Victor Hugo, le prince Michkine et Vautrin, conclut: «Mon vrai héros, c'est le Surmâle de Jarry» (*Écrits sur l'art*, p. 355).

19. Jean Le Febvre (né à Montréal, le 14 avril 1930) obtient son diplôme de l'École des beaux-arts de Montréal en 1949. Il signe cette même année la lettre de protestation contre la Loi du cadenas. Avant de partir pour l'Europe, il expose, entre 1950 et 1952, ses travaux à l'occasion de certains événements organisés par les automatistes. Sa première exposition européenne a lieu à Madrid en 1953; elle aurait été la première exposition d'œuvres non figuratives présentée dans cette ville. Ses tableaux sont présents au «Salon des réalités nouvelles» en 1954; en 1962, une exposition personnelle est organisée à Cannes. Il a participé avec Riopelle, Ferron, Aléon et Bellefleur à différentes expositions dans plusieurs capitales d'Europe. Voir *Écrits sur l'art*, p. 380; *Correspondance*, p. 399-400.

LETTRE 5: 18 DÉCEMBRE 1949 (p. 92)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128. Un extrait de cette lettre, sans mention de date, a paru dans *Chronique*, p. 636.

2. Claude Gauvreau fait allusion à une déclaration de Pierre Mercure dans laquelle ce dernier marque ses distances avec l'automatisme: «Il m'importe cependant de faire savoir que je n'ai jamais fait partie du groupe automatiste et que si j'ai parfois prêté volontiers mon concours en tant que musicien à quelques-uns de leurs spectacles, je suis en désaccord complet avec plusieurs de leurs croyances. D'ailleurs, la faillite complète du surréalisme à Paris me semble assez symptomatique de la destinée de ses produits et sous-produits» («L'opéra automatiste — le livret de M. Gauvreau n'a pas satisfait M. Mercure», *Le Petit Journal*, 11 décembre 1949, p. 48).

3. Dans un commentaire tardif, Claude Gauvreau écrira à propos de son œuvre *Le Vampire et la nymphomane*: «Il s'agit d'un opéra en trois parties, dont

la musique, qui devait être écrite par Pierre Mercure, ne l'a jamais été. En 1949, une polémique acerbe autour de ce texte dans *Le Petit Journal* fut à l'origine d'une longue correspondance entre Jean-Claude Dussault et moi à laquelle j'ai donné le titre "Dix-sept lettres à un fantôme". Cet opéra, qui n'est pas volumineux, est le prolongement, la conclusion et l'apothéose des *Entrailles*» (lettre à Michel Lortie, 27 janvier 1969, BNQ, fonds Claude Gauvreau).

4. De Paris, Pierre Mercure expliquera les raisons de son rejet du livret de Claude Gauvreau: «Ce texte demandé à Gauvreau, je le voulais abstrait, court, et connaissant l'originalité de son vocabulaire, comptais me permettre une petite expérience dans le domaine lyrique analogue au "Pierrot Lunaire" de Schoenberg. Mais le texte fourni s'avéra techniquement impossible à réaliser, tant par son extrême longueur que pour le nombre de chanteurs exigés et la nature spéciale de sa prosodie. [...] Ce texte d'opéra comportait en plus un scénario fort compliqué, contrairement à mes exigences et fortement teinté de morbidité périmée» (Pierre Mercure, «L'opéra automatisé — le livret de M. Gauvreau n'a pas satisfait M. Mercure», *Le Petit Journal*, 11 décembre 1949, p. 48).

5. Elle fut publiée sous le titre «Encore l'automatisme — La défection de Mercure est triste, dit Gauvreau», *Le Petit Journal*, 18 décembre 1949, p. 56 et 65. Dans cette nouvelle réplique au *Petit Journal*, Claude Gauvreau relate les hésitations que firent naître dans l'esprit de Pierre Mercure *Le Vampire et la nymphomane*, un ouvrage que Mercure lui avait commandé. Voir *Chronique*, p. 636-640, et *Écrits sur l'art*, p. 61. La lettre de Claude Gauvreau, publiée sous le titre «Étrange attitude. Gauvreau se fâche» dans *Le Petit Journal* du 27 novembre 1949, prend fin sur ces mots: «Pour terminer, je m'excuse auprès de mon ami et collaborateur Pierre Mercure de ce que ma confiance trop naïve ait eu des répercussions qui l'éclaboussent inéquitablement.»

6. Allusion à l'article «The Cultivation of Ulcers»: «Now here's a pretty problem. According to Dr Daniel Slight, Chicago psychiatrist of some note, the modern business executive is falling prey to colitis, peptic ulcers, high blood pressure and heart trouble because he is too nice a fellow. By nature, says Dr Slight, the successful executive is aggressive, a table-pounder, a man of action who needs to express his innate drive and vitality in ways not recommended by Mrs Emily Post. And what happens? He is taught that arrogance is a sin, compromise a virtue, diplomacy a mandatory act. So he suppresses his natural inclination, denies himself his natural outlets, and winds up a nervous and physical wreck. Dr Slight does not tell the executive what to do about this; he merely names two of the few remaining occupations in which a man can let himself go. It is still possible, Dr Slight suggests, for a labour leader or a "professionnal do-gooder" to get wrought up without being shunned and damned as an obnoxious lout. As for ourselves, we have never believed

that conflict per se is bad for the social community. All this may suggest that a little less restraint, a little more rambunctiousness and willingness to fight out the issues of the day would be healthy for all concerned. It might even reduce the incidence of the executive ulcers» (fonds Paul-Émile Borduas, T. 128).

LETTRE 6: MONTRÉAL, 19 DÉCEMBRE 1949 (p. 93)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128; sans date, dans *Chronique*, p. 640-641.

2. Jean-Maurice Laporte (Montréal, 3 mars 1919), commis-libraire de 1945 à 1950 chez Tranquille, où il est responsable, entre autres, de l'accrochage des expositions, puis à la Librairie Pony, rue Ste-Catherine à Montréal, jusqu'en 1955. Il poursuit sa carrière à la télévision de Radio-Canada où il occupe pendant trente ans le poste de réalisateur. Il signa la «Protestation collective» du 31 janvier 1949 contre la Loi du cadenas ainsi que le manifeste de février 1949 en faveur des mineurs d'Asbestos.

3. Claude Gauvreau fera allusion à cet exercice de définition quelques mois plus tard dans une lettre à Jean-Claude Dussault: «Pour terminer aujourd'hui, un mot sur "l'intransigeance" — cette expression favorite des automatistes surrationnels. J'ai été moi-même l'objet de quelques attaques indirectes pour avoir utilisé cette expression dans *Le Petit Journal*. À ce moment-là, j'avais défini cette appellation comme suit: "L'intransigeance, c'est le refus ou l'impossibilité de recourir à une restriction mentale pour ménager un intérêt quelconque." [...] L'intransigeance se juge en fonction de l'établissement d'une rigoureuse hiérarchie des valeurs. Quelle valeur, pour un véritable artiste, est nécessairement placée au sommet de cette hiérarchie? Évidemment, c'est sa production artistique et l'intégrité de cette production (qui implique l'intégrité morale de l'artiste). On peut dire qu'un artiste demeure intransigeant lorsqu'il accomplit tous les sacrifices indispensables pour la conservation de cette intégrité» (lettre du 1^{er} février 1950, *Correspondance*, p. 112-113). Voir *supra*, p. 134, lettre du 6 août 1954.

4. Salluste Lavery (1899 – 1967). Il fait ses études au collège de Montréal, avant d'être admis en 1909 à la Faculté de droit de l'Université McGill. Reçu au Barreau en 1913, il fonde le cabinet Patterson et Lavery (180, rue Saint-Jacques, à Montréal). Après son service militaire en Europe, il revient à la pratique du droit dans le cabinet Lavery et Demers. En 1926, il est nommé Conseiller du roi.

5. Claude Gauvreau a découpé dans *La Presse* du samedi l'annonce du mariage de «M^{lle} Germaine A. Bernier, professeur de biologie à l'Université de Montréal, fille de M. et M^{me} Arthur Bernier de Saint-Hyacinthe et de M. Rolland Boulanger, fils de M. et M^{me} Aimé Boulanger, de Saint-Fabien de Rimouski, dont le mariage aura lieu le 29 décembre en l'église Notre-

Dame-des-neiges » (T. 128). « Née en 1909 à Saint-Hyacinthe, [Germaine Bernier] est étudiante au Département de sciences biologiques de l'Université de Montréal [...]. Dessinatrice puis technicienne durant son apprentissage, elle assume bientôt, en 1935, une fois sa licence en sciences naturelles obtenue, la responsabilité des démonstrations de travaux pratiques. Elle devient ensuite chargée de cours en 1943 et, après des négociations qui semblent avoir été laborieuses, elle sera promue professeur en 1948. [...] L'année suivant sa promotion de 1948, choquée de recevoir comme professeur un salaire inférieur de celui qu'elle recevait à la leçon, elle proteste et se voit démise à son rang antérieur, ce qui la pousse à démissionner. Elle épousera quelques mois plus tard, en décembre 1949, Rolland Boulanger, critique d'art en vue de l'époque et que ses réserves à l'égard de l'athéisme de *Refus global* avaient transformé en souffre-douleur de Claude Gauvreau. [...] Après son mariage, elle continuera à illustrer des publications scientifiques, démontrant un intérêt tout particulier pour la connaissance des insectes. Germaine Bernier est décédée à Québec en 1989 » (Johanne Lamoureux, Irène F. Whittome, p. 25).

LETTRE 7: 1^{ER} MARS 1950 (p. 95)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128.

2. Dans sa lettre du 4 mars 1950 à Jean-Claude Dussault, Gauvreau explique qu'une trop forte consommation d'alcool lors d'une réunion préparatoire au procès de la statue *La Famille* de Robert Roussil l'a rendu malade: « Aujourd'hui, vous trouverez ma plume certes un peu chancelante. / En voici la raison: je suis encore passablement malade. Une maladie non plus encore sévissante, mais lancinante et grugeuse, qui me maintient dans un état de faiblesse indécise et exaspérante. / J'ai failli claquer. / L'intérieur de mon corps m'apparaît comme un mur de pierres intégralement en place mais sectionné et émietté par des infinités de fissures imperceptibles. / Je m'en relève tranquillement, mais je n'éprouve pas encore cette impression reconfortante de gouverner l'anarchie des humeurs. Je suis encore le lutteur qui a les reins collés au matelas, et qui devra déployer l'ingéniosité de tous ses muscles pour reprendre le dessus. / En vérité j'ai failli claquer. / Depuis une semaine, j'avais le vague pressentiment dans ma chair que quelque chose n'allait pas. Un concours de circonstances particulièrement défavorables m'empêchait de réagir psychologiquement avec la vaillance et la sérénité qu'il aurait fallu. / Une invitation que j'acceptai servit — combien adéquatement! — à déclencher toute la révolution organique et à me vider aussi en dernière instance de tout ce malaise » (*Correspondance*, p. 192-195).

3. Serge Phénix (Outremont, 1924) étudie à l'École du meuble la peinture et le design d'intérieur (1943-1947). Membre de la Société d'art

contemporain en 1947, il prend part aux expositions de ce groupe. Il remporte le prix d'aquarelle au 66^e Salon du printemps organisé en 1949 par le Musée des beaux-arts de Montréal. Cette même année, il signe la lettre d'appui aux mineurs d'Asbestos. Il participe par la suite à l'exposition « Les étapes du vivant » en 1951, expose pour la première fois individuellement à la galerie Agnès Lefort à Montréal en 1952 puis concourt à la « Place des artistes » en 1953. Il enseigne par la suite l'aménagement intérieur à l'Institut des Arts Appliqués et au Collège du Vieux-Montréal.

4. Texte de base : «poursuivez».

5. Sur l'emprisonnement de *La Famille*, voir *Écrits II*, p. 381, n. 49. François Tétrault a fait remarquer à ce propos qu'à «la fin de 1949, à cause de ce remue-ménage, Roussil perdit son poste au musée [des beaux-arts de Montréal]. En fait, il démissionna pour éviter que Lismer ne soit congédié» (François Tétrault, *Roussil écarlate*, p. 16).

6. Claude Gauvreau racontera à Jean-Claude Dussault, le 4 mars suivant comment «Roussil est tombé entre les mains de sangsues qui cherchent à exploiter (sans risque) sa statue au profit d'amusements mondains, badins et rémunérateurs» (*Correspondance*, p. 192-194). «D'autres personnalités auraient été invitées par le comité [pour la défense de la statue de Roussil] ou l'auraient appuyé. *Le Petit Journal* du 10 février 1950 cite les noms suivants : Roger Lemelin, auteur des *Plouffe*, Jean-Louis Gagnon et René Lévesque, speakers à CKAC et à Radio-Canada, un chauffeur de taxi [Alex Primeau?] et Laurent Dauthuille, boxeur qui avait vaincu le champion Jake LaMotta. Un article non identifié soutient que les personnes suivantes auraient appuyé le comité : Nicole Germain, la Donalda d'*Un Homme et son péché*, Barbara Val, comédienne française qui avait joué au théâtre Arcade, Paul L'Anglais, directeur de Québec-Productions, Bernard Eudes, de Canadian Concerts and Artists, Fernand Denis, rédacteur au *Petit Journal*, André Mathieu, pianiste-compositeur, Fredo Gardoni, le roi de l'accordéon, Dostaler O'Leary, courriériste parlementaire à *La Patrie*. Quand on saura, par le *Montreal Standard* du 25 février, qu'André Mathieu a reçu un *subpoena*, que Claude Gauvreau (*of the CBC*, ainsi que l'article le précise) représentera la sculpture, que Fernand Denis sera un policier et que Nicole Germain dirigera le groupe des avocats de la poursuite, le lecteur aura une bonne idée de l'éclectisme du groupe» (Lise Lamarche, «*La Famille de Robert Roussil*», dans *Textes furtifs*, p. 65).

LETTRE 8 : MARS 1950 (p. 96)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128 ; publiée sous le titre «Lettres à Borduas», *Études françaises*,

«L'automatisme en mouvement», automne-hiver 1998, vol. 34, n^{os} 2-3, p. 273-277; extraits dans *Chronique*, p. 663, 665, 667.

2. Claude Gauvreau a dépeint l'atmosphère intense qui régnait parmi les participants lors de l'exposition de la rue Amherst: «Nous nous tenions tous sur les lieux (à l'exception de mon frère Pierre toujours outre-mer) et nous discussions passionnément avec les visiteurs. L'ambiance était frénétique. Nous étions saouls de ferveur et de joie» («L'épopée automatiste vue par cyclope», dans *Écrits sur l'art*, p. 46).

3. Texte de base: «le moins cérébrale».

4. Dans un article à l'occasion du Salon du printemps de 1951, Rolland Boulanger rappellera non sans ironie le caractère dadaïste de certaines actions menées autour de l'Exposition des Rebelles: «Ceux du groupe qui, s'étant conformés aux règlements, furent acceptés, n'eurent qu'à jouer l'indignation comique, à décrocher — non sans publicité — leurs toiles et à se solidariser, trompette au vent, à tous les refusés... choisis. On fit circuler une petite indécence "en rose", comme on en distribuait à la tonne, il y a plus de trente ans en France et à Zurich, à l'époque légendaire du dadaïsme mort-né de Tristan Tzara» (Rolland Boulanger, «28^e [sic] Salon du printemps», *Notre Temps*, 19 mai 1951, p. 4). Dans *Communication intime à mes chers amis* rédigé peu après, Borduas allait sévèrement critiquer le «dadaïsme négatif» de certaines pratiques automatistes, dont celle des lampions à l'exposition Mousseau-Ferron au Comptoir du livre.

5. Depuis 1944, le choix des œuvres exposées au Salon du printemps était sanctionné par l'un ou l'autre des deux jurys, un ancien et un moderne. Celui auquel on avait officiellement accolé l'étiquette de «jury moderne» était constitué de trois membres que Gauvreau qualifie «de droite»: Stanley Cosgrove, Goodridge Roberts et Jacques de Tonnancour. Selon François-Marc Gagnon, les Rebelles reprochèrent au jury son manque de compétence: «Pas au sens où Cosgrove, de Tonnancour et Roberts auraient été des ignorants ou des étroits d'esprit aveuglés par leurs préjugés en faveur du seul type d'art figuratif qu'ils pratiquaient eux-mêmes, mais au sens où ils étaient investis d'un pouvoir sans commune mesure avec leur position dans la société, le Musée des beaux-arts de Montréal y étant devenu une "instance décisionnelle" sur l'art de leur époque et de leur lieu» (*Chronique*, p. 663-664). Discutant la notion d'objectivité telle qu'il la conçoit, Gauvreau explique à Dussault, dans sa lettre du 5 avril 1950: «Je persiste à croire que le jugement de tout objet, jugement basé sur son authenticité sensible, sur son contenu manifeste, jugement basé sur la persistance d'une certitude sensible personnelle, jugement outrepassant les fétides préjugés subjectifs comme critères d'excellence, je persiste à croire que ce jugement est possible — qu'il est possible au point qu'on a le droit de l'exiger de tout jury, et qu'il se trouve qu'aucun jury arriviste n'est capable de fournir cette objectivité, et que telle

institution n'a pas les moyens de se dispenser d'un jury arriviste, eh bien qu'il ne nous intéresse plus de considérer ce jury et cette institution comme existants!» (*Correspondance*, p. 260).

6. Exposition des «Rebelles», du 18 mars au 26 avril 1950, au 2^e étage d'une ancienne école de danse, au 2035 de la rue Mansfield. L'assemblée aurait eu lieu le lendemain de la manifestation (*Chronique*, p. 660-687) et l'exposition aurait été préparée en trois jours («L'épopée automatiste vue par un cyclope», *Écrits sur l'art*, p. 64-65). Dans sa lettre du 22 mars à Jean-Claude Dussault, Gauvreau annonce la tenue d'un forum sur les lieux de l'Exposition: «Un forum public sera tenu sur les lieux de l'Exposition au 2035 Mansfield, samedi soir à neuf heures» (*Correspondance*, p. 220).

7. Parmi les participants anglophones aux «Rebelles»: Paterson Ewen, Alan Cole, Forrest McCarthy, Helen Jones, Andrew Zadorozny.

8. Frantz Laforest, «peintre et galiériste, époux de Rachel Lazure-Laforest» (*Écrits II*, p. 328, n. 131).

9. Roussil «a épousé M^{lle} Madeleine Parsons, une copine qui s'intéresse également aux arts, surtout à la peinture. Les Roussil habitent Ville Saint-Laurent, près de Val-Royal, et ont un enfant de quatre mois, baptisé André» ([Arthur Prévost], «L'artiste Roussil est bûcheron pour mieux réussir sa sculpture», *Le Petit Journal*, 25 septembre 1949, p. 48).

10. Ils participeront avec les familles Barbeau et Mousseau à l'aventure de la ferme collective sur le flanc sud du Mont Saint-Hilaire en 1950. Paul Legault deviendra par la suite réalisateur d'émissions pour enfants à Radio-Canada. Voir la lettre du 2 mai 1950 de Claude Gauvreau à Jean-Claude Dussault (*Correspondance*, p. 395).

11. «Sur ce Jean Marot, nous ne savons que ce que Claude Gauvreau en a dit dans "Douze articles", *Le Haut-Parleur*, 7 avril 1951, p. 5. Apparemment, il fut de l'expédition française en Amazonie, dont Frantz Laforest fera partie à titre de "cinéaste". Mousseau nous a raconté que vers la fin de l'expédition Laforest s'était arrangé pour faire disparaître les "films" qu'il avait fait semblant de tourner tout le long de l'expédition. Il va sans dire que Laforest n'était pas plus cinéaste qu'ethnographe» (*Chronique*, p. 665, n. 55).

12. André Goulet (7 mars 1933 – 11 juin 2001), peintre et éditeur. Au Collège Sainte-Marie où il fait ses études, il se destine à la prêtrise. À la librairie Tranquille, il rencontre Mousseau, qui y travaille comme commis; celui-ci l'amène à l'atelier de la rue Christin (la Centrale automatiste) où sont présents, entre autres, Claude Gauvreau et Jean Le Febure. La publication d'un article de Rolland Boulanger dans *Le Canada* en 1950, où celui-ci donne la liste des personnes présentes au vernissage de l'exposition Mousseau/Ferron, révèle sa fréquentation du groupe des automatistes. La direction du Collège Saint-Marie le blâme sévèrement pour avoir assisté à cet événement

et le met à la porte ainsi que Georges Ouvrard. De décembre 1951 à janvier 1952, il expose ses tableaux à la librairie Tranquille. En 1991, il publie aux Éditions d'Orphée, dont il est le fondateur, *Trois Lettres* de Claude Gauvreau. Voir Sonia Sarfati, «Décès d'André Goulet, le "typosaure-animateur"», *La Presse*, 20 juin 2001, p. C-1.

13. Le frère de Dyne et Muriel Guilbault. C'est lui qui réalise la banderole suspendue à l'extérieur de l'exposition des Rebelles, au 2035, rue Mansfield : «Exposition des REBELLES. Campagne d'assainissement CONTRE L'ARRIVISME BOURGEOIS infestant le jury de L'Art Association, du 18 au 26 mars».

14. On retrouve dans le fonds Borduas, sous la cote T. 62, deux articles anonymes, «C. G. Macdonald. Art Juries», *The Herald*, 15 mars 1950, et «L'ouverture du 67^e Salon», *Le Canada*, 14 mars 1950. Dans ce dernier article on peut lire : «Au cours de la visite des salles un incident s'est produit qui a ému quelque peu les invités; un groupe de jeunes amis de "l'art vivant" affublés de panneaux-sandwiches sont venus protester contre le choix exercé par l'un des jurés. Le tumulte a été de peu de durée et sans conséquence grave ni désastreuse. Et la visite des salles s'est continuée sans autre incident». Voir aussi, Anonyme, «Montréal double sa subvention au Musée des beaux-arts. Incident "automatiste"», *Le Devoir*, 14 mars 1950, p. 1; Anonyme, «Des artistes indépendants manifestent au 67^e Salon», *La Presse*, 14 mars 1950, p. 15; Anonyme, «Fine Arts Museum Grant Raised. Aspirants Up in Arms at Opener», *The Gazette*, 14 mars 1950, p. 13.

LETTRE 9: 29 MARS 1950 (p. 101)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128; lettre reproduite en fac-similé dans J. Marchand, *op. cit.*, p. 263; reprise dans *Chronique*, p. 685-686.

2. Au sujet de la lettre de Borduas à Rolland Boulanger, voir *Écrits II*, p. 390. Dans sa lettre du 5 avril 1950 à Jean-Claude Dussault, Claude Gauvreau rappelle que Rolland Boulanger a été jésuite pendant une dizaine d'années, période au cours de laquelle il a rédigé, entre autres, des manuels de dessin et de peinture. L'esprit d'ouverture d'abord exprimé par Boulanger devenu journaliste au *Montréal-Matin* s'estompe après la parution de *Refus global*, qui le scandalise. Il publie le 25 mars 1950, en page 5 de *Notre Temps*, un texte intitulé «Le Salon rose de nos Rebelles», lequel constitue, selon François-Marc Gagnon, une lettre de rupture avec le groupe automatiste (*Chronique*, p. 681).

3. Le lendemain, soit le 30 mars, Claude Gauvreau recommande à Jean-Claude Dussault la lecture de trois ouvrages de Freud, qu'il juge parmi les plus représentatifs de l'œuvre du psychanalyste : *Trois Essais sur la théorie de*

la sexualité, *Psychopathologie de la vie quotidienne* et *Introduction à la psychanalyse*, que Gauvreau qualifie de «chef-d'œuvre» (*Correspondance*, p. 243).

4. Texte de base: «déroulé».

5. La participation de Barbeau aux Rebelles fera l'objet de sévères critiques de la part de Pierre Gauvreau, qui avait lui-même refusé de participer aux Rebelles. Dans «La vie est déjà ailleurs», texte qui accompagne sa propre exposition présentée chez lui du 1^{er} au 11 avril 1950, Pierre Gauvreau accuse Barbeau de pécher par régression et surtout mimétisme, les petits Barbeau présentés aux Rebelles n'étant à ses yeux «que des fragments de plus grands Riopelle». Cette crise interne au sein du groupe automatiste entraînera Borduas à entreprendre sur-le-champ la rédaction de «Communication intime à mes chers amis». Sur les rapports de Claude Gauvreau aux «Rebelles» et à Rolland Boulanger, voir sa lettre à Jean-Claude Dussault du 5 avril 1950 (*Correspondance*, p. 259-262).

6. Nous n'avons trouvé aucun renseignement sur cette personne.

7. Nous n'avons trouvé aucun renseignement sur cette personne.

8. Nous n'avons pu éclaircir la nature précise de cette offre de Henri Gagnon. Le marxisme, bien qu'il soit pour les artistes «dans le sens de l'Histoire», leur pose néanmoins, comme l'explique Claude Gauvreau, le dilemme suivant: «Le marxisme-léninisme semble apporter aux masses une amélioration économiquement mais propose en même temps l'abâtissement culturel» (*Écrits sur l'art*, p. 71). C'est après la rédaction des *Entrailles*, fin août 1946, que Claude Gauvreau rencontra des communistes canadiens: «[...] par la rencontre des marxistes, je rompis avec le dernier filet de panthéisme qui pouvait encore être en moi» (Claude Gauvreau, «Notes biographiques», dans *Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*, p. 214). L'attrait qu'exerce le marxisme sur Gauvreau s'estompera définitivement en 1954, suite aux «révélations de Khrouchtchev sur Staline» (*Écrits sur l'art*, p. 273-274).

9. «La location de la salle fut réglée, pour la modeste somme de quatre-vingts dollars, par Frantz Laforest. Malheureusement, son chèque était sans fonds et les exposants durent se cotiser pour défrayer le coût de l'opération» (*Chronique*, p. 671). La somme récoltée à cette occasion ira au-delà des espérances du groupe: «À l'exposition des Rebelles qui s'est terminée dimanche dernier, rue Mansfield, les visiteurs ont déposé la somme de 15,28\$ dans le tronc de soutien du groupe. "Ce qui, pour dix jours, s'apparente au miraculeux", a déclaré l'un de leurs représentants, Claude Gauvreau» (Anonyme, «Les 18 Rebelles récoltent 15,28\$», *Le Petit Journal*, 3 avril 1950, p. 57).

10. Après avoir exprimé son admiration pour sa participation aux «Rebelles», Borduas sert à Gauvreau la mise en garde suivante: «Puisse notre

activité se maintenir longtemps à une telle hauteur — sans obstruction! Maintenant et toujours défendons notre droit strict d'expression. Mais craignons comme la peste la provocation sous toutes ses formes!» (lettre du 24 mars 1950, *Écrits II*, p. 394-395).

11. Georges Rouault (27 mai 1871 – 13 février 1958), à cette époque, vivait déjà fort bien avec sa famille : son travail comme peintre et ses collaborations au travail de mise en scène dans différents théâtres lui assuraient des revenus importants. Suite au décès du marchand de tableaux Vollard et au procès qui s'ensuivit, Rouault récupéra en 1947 plusieurs tableaux. «En 1939, après 44 ans d'activité, Rouault recueille autour de son œuvre autant d'incompréhension que d'admiration. Il est timidement reconnu par les cercles officiels, après de nombreuses expositions dans des galeries et des musées français et étrangers. Il a fait la mise en scène du *Fils prodigue* de Prokofiev et pour les ballets de Diaghilev. Puy, Charensol et Cognat ont écrit des monographies à son sujet. Jacques Maritain lui a consacré des articles, mais en 1937 seulement lors de l'Exposition de l'Art Indépendant (Petit Palais) où la salle consacrée à Rouault obtient un réel triomphe. Ce fut comme une révélation pour le public; pendant de trop nombreuses années, le peintre s'était tenu à l'écart, exposant rarement et parfois maladroitement» (Giuseppe Machioni, *Georges Rouault*, p. 23-24). François-Marc Gagnon a fait remarquer que Georges Rouault exerça une grande influence sur la formation du jeune Borduas, même si son nom ne figure pas dans les écrits du peintre de Saint-Hilaire (voir F.-M. Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 103-104). On note toutefois que le nom de Rouault apparaît en variante de *Projections libérantes* (*Écrits I*, p. 450) entre ceux du facteur Cheval et du douanier Rousseau, présentés comme des artistes exceptionnels qui suscitent son admiration. Malgré l'estime qu'il voue à Rouault, Borduas a peut-être retranché son nom en raison des liens très étroits qui unissent cet artiste à l'Église catholique. Une seconde allusion à Rouault, également en variante de *Projections libérantes*, a été biffée : «Renoir est un chrétien-païen, Rouault sera chrétien-catholique» (*Écrits I*, p. 573). Claude Gauvreau situe, quant à lui, l'expressionnisme français de Rouault dans la filiation directe de Daumier (voir *Correspondance*, p. 165).

12. Ce texte a été publié sous le titre «Proclamation des Rebelles», dans *Écrits sur l'art*, p. 343-344.

13. Pour ce bulletin (ou communiqué) de presse, voir *Chronique*, p. 673-675.

14. Il pourrait s'agir du texte de l'invitation aux artistes imprimée sur papier rose, qui porte le titre «L'Exposition des Rebelles» et qui a paru dans *Écrits sur l'art*, p. 341-342. Discutant, le 5 avril 1950, des «Rebelles» avec Jean-Claude Dussault, Gauvreau mentionne l'existence de deux textes distincts : «L'Exposition des Rebelles n'était pas une exposition automatiste — que

pouvions-nous exiger des autres participants sinon une adhésion théorique au texte de l'invitation et au texte de la proclamation?» (*Correspondance*, p. 262).

15. Le 22 mars, Claude Gauvreau en informe Jean-Claude Dussault: «Un forum public sera tenu sur les lieux de l'Exposition au 2035 Mansfield, samedi soir à neuf heures» (*Correspondance*, p. 220). François-Marc Gagnon a pu établir avec précision la date de ce forum, soit le 25 mars: «Il ne semble pas y avoir eu d'écho dans la presse» (*Chronique*, p. 681).

Lettre 10: AVRIL 1950 (p. 103)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128.

2. Lettre de Claude Gauvreau intitulée «L'automatisme, les Rebelles et Rémi-Paul Forgues» (voir *supra*, p. 219).

3. Externe à l'École normale Jacques-Cartier, située à cette époque dans les locaux du Collège de Montréal, au 1931 de la rue Sherbrooke Ouest à Montréal, Jean-Claude Dussault prononce en classe, après lecture de «L'après-midi d'un faune» par Edgar Fruitier, une conférence sur Mallarmé et l'évolution de l'art. Il sera mis à la porte de l'École normale, un peu plus tard, en partie à cause de cet incident (conversation téléphonique avec Gilles Lapointe, 10 novembre 1998). Dans sa «Présentation» de la correspondance Gauvreau-Dussault, Jean-Claude Dussault écrit: «Deux mois après la rentrée scolaire, je fus renvoyé de l'École normale, une sanction qui répondait non seulement à ma conduite délibérément provocatrice, mais à un désir inconscient de libération» (*Correspondance*, p. 15).

Lettre 11: CAMBRIDGE, 27 JUILLET 1950 (p. 104)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128.

2. Denis Noisieux, époux de Magdeleine Desroches (voir *Trois Lettres*, Éditions d'Orphée; *Chronique*, p. 518), était étudiant au Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) depuis 1948.

3. «Fait assez rare, mon éducation musicale se fit à partir des compositeurs modernes: d'abord Debussy, Sibélius, Ravel, et presque aussitôt Stravinski. C'est par eux que j'étendis mes connaissances à la musique ancienne» (Claude Gauvreau, lettre du 8 février 1950, *Correspondance*, p. 128-129).

4. 14.48 ou *Cimetière glorieux* (huile sur toile, 64,8 X 81,3 cm, 1948), que les Noisieux achetèrent en juillet 1948 au prix de 175 \$. À propos de cette œuvre fort remarquée, la journaliste Madeleine Gariépy écrit: «Toutes les toiles de la dernière exposition sont plus vibrantes que tout ce qu'il a fait jusqu'ici.

Ainsi, *Cimetière glorieux* réunit des éléments de joie, d'exaltation et aussi d'inquiétude dans ce que peut évoquer un château fort d'ossements desséchés; la couleur, elle, vient donner à cette composition des valeurs de fraîcheur et de printemps» («Exposition Borduas», *Notre Temps*, 24 avril 1948, p. 5). Le Livre des comptes indique que Denis Noisieux a fait l'acquisition de deux gouaches de Borduas (T. 39).

5. Œuvre non identifiée.

6. Le Musée des beaux-arts de Boston, situé au 465, Huntington avenue fut fondé en 1876. Il compte huit sections consacrées respectivement à l'art asiatique, l'art égyptien, l'art américain, l'art grec de la période classique, les arts décoratifs européens et la sculpture, les arts décoratifs américains et la sculpture, la peinture, le dessin, les arts d'impression et la photographie, les textiles et le costume, l'art du vingtième siècle.

7. C'est par Renoir que Borduas aurait eu la révélation de la beauté plastique (voir *Écrits I*, p. 173). Au Musée des beaux-arts de Boston se trouvaient notamment *Grand Canal, Venise* (1881), *Jeune Fille algérienne* (1881), *La Seine à Chatou* (1881) et *Bal à Bougival* (1883).

8. Gauvreau a pu voir une *Ballerine aux bras croisés* (c.1872), *Edmondo et Thérèse Morbelli* (1867), *Le père de Degas écoutant le guitariste Lorenzo Pagans* (c. 1869-1872), *Pagans et le père de Degas* (c. 1895), *Carrosses au champ de course* (s.d., acquis par le Musée des beaux-arts de Boston en 1931) et *Danseuses au repos* (s.d., pastel sur papier, acquis en 1939).

9. Signalons, de Manet, au Musée des beaux-arts de Boston, *Victorine Meurend* (c. 1862), *Panier de figues* (c. 1864), *Moine priant* (1865), *L'Exécution de l'Empereur Maximilien* (c. 1867), *Chanteuse de rue* (c. 1862) et *La leçon de musique* (1870).

10. Cézanne, «l'inventeur de la ligne spatiale», «le formidable prophète de l'art moderne»; selon Claude Gauvreau, «tout le cubisme est sorti de Cézanne, de même qu'une grosse partie de l'expressionnisme, et une certaine tranche du fauvisme» (*Correspondance*, p. 166).

11. Soit *L'Étang* (c. 1873-1875), *Le Tournant du chemin* (1881), *Fruits et cruche sur une table* (1890-1894) et *Madame Cézanne dans un fauteuil rouge* (c. 1877).

12. Cette œuvre de Cézanne fut acquise par le Musée des beaux-arts de Boston en 1944 (cote 44.776). Cézanne a peint près de trente portraits de son épouse, Hortense Fiquet.

13. Claude Gauvreau a dépeint, à l'occasion de la présentation de l'exposition de la collection Vollard au Musée des beaux-arts de Montréal, la fascination qu'exerce Renoir sur lui, par «l'insurpassable variété de relations plastiques que ses mains ordonnaient dans l'inconnu» (Claude Gauvreau,

«Le pouvoir transformant de Renoir», *Le Haut-Parleur*, 31 décembre 1950, p. 5-6; *Écrits sur l'art*, p. 170-174).

14. Le Musée des beaux arts de Boston possède de Gauguin, outre la peinture monumentale intitulée «*D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*» (c. 1897), l'œuvre intitulée *Fleurs et bol à fruits sur une table* (c. 1890).

15. Le postier Joseph Roulin (1888), *La Berceuse* (1889) et *Maison à Auvers* (s.d., acquise par le musée en 1948).

16. Henri de Toulouse-Lautrec, *Carmen Gaudin dans le studio de l'artiste* (1888), huile sur toile, œuvre acquise en 1948 (cote 48.605).

17. Pierre Bonnard, *Vue de Paris, la nuit* (1900), huile sur carton, acquise en 1948 (cote 48.520).

18. Henri Matisse, *Carmelina* (1903), huile sur toile acquise en 1932 (cote 32.14), et *Vase à fleurs* (c. 1916), huile sur toile acquise en 1948 (cote 48.577).

19. Odilon Redon, *Tête d'enfant avec fleurs* (1897), lithographie, noire (cote: 37.574), *Tête d'enfant avec fleurs* (s.d.) lithographie, rose (cote: 37.595), et *Grand Vase vert* (1910), pastel sur papier.

20. Goya, en qui Gauvreau reconnaît, en raison de l'abondance de matière et la liberté dans le traitement, le premier «peintre moderne» de la pâte (voir *Correspondance*, p. 161). Au Musée des beaux-arts de Boston: *Disparate ridiculo* (s.d.) esquisse, aquarelle (cote 37.258), *Une allégorie en Espagne, le temps et l'histoire* (c. 1800, cote 27.1330), *Felipe III* (1778, cote 21.1037), *Portrait d'un homme* (s.d., cote 48.558), *Homme au manteau brun* (s.d., cote 10.33).

21. Adolphe Monticelli, *Sacrifice au dieu Pan* (s.d.), huile sur panneau, acquise en 1939 (cote 39.657).

22. Rembrandt, celui qui «découvre et maîtrise l'ombre» (*Correspondance*, p. 161). Ce qui compte, entre autres, pour Claude Gauvreau chez Rembrandt, pour qui la «manière de peindre est plus importante que le sujet traité» (*Écrits sur l'art*, p. 159), «c'est qu'on puisse y entrer en contact avec des relations de matière uniques et d'une singulière éloquence (relations impossibles à reproduire)» (*Écrits sur l'art*, p. 269). Au Musée des beaux-arts de Boston: *Portrait of a Woman wearing a Gold Chain* (1634), huile sur panneau, acquis en 1893 (cote 93.1474); *Portrait of a Man Wearing a Black Hat* (1634), huile sur panneau, acquis en 1893, cote 93.1475; *Old Man in Prayer*, huile sur panneau, acquis en 1903 (cote 03.1080) et *Artist in his Studio*, huile sur panneau (c. 1629, cote 38.1838).

23. James Mallord William Turner, *Fall of the Rhine at Schaffhausen* (c. 1805, cote 13.2723), *Slave Ship* (1840, cote 99.22).

24. On retrouverait chez Rubens, comme chez Watteau et Rembrandt, selon Claude Gauvreau, une « même matière intrépide » et « nécessité de baroque » (*Écrits sur l'art*, p. 173). Avant lui, écrit encore Gauvreau, « la peinture de son temps ne fut presque toujours que du dessin coloré. Or, Rubens est un coloriste colossal. C'est lui qui amènera à appliquer la pâte directement sur la toile pour former les objets » (*Correspondance*, p. 160). Le Musée des beaux-arts de Boston possède de Rubens : *Hercules as Heroic Virtue Overcoming Discord* (c. 1628-1629, cote 47.1543), *Mercury and a Sleeping Herdsman* (s.d., cote 42.179) et *Landscape with an Avenue of Trees* (s.d., cote 43.1332).

25. « Une coloration presque sans limite, un traitement de la matière nouvellement disséquée, une beaucoup plus grande liberté imaginative : voilà quelques-uns des apports précieux de Delacroix à l'expérience occidentale » (*Correspondance*, p. 163). Au Musée des beaux-arts de Boston : *La chasse au lion* (1858), œuvre acquise en 1895 (cote 95.179), et *La mise au tombeau du Christ* (1848), acquise en 1896 (cote 96.21).

26. Géricault, *Étude d'un cuirassier blessé* (s.d.).

27. Le réalisme de Daumier représente, selon Claude Gauvreau, l'aboutissement des inquiétudes figuratives du XX^e siècle : « On admirait Daumier, par exemple, parce que consciemment il déformait les sujets figuratifs traités pour en faire ressortir les traits qu'il jugeait essentiels — pour les juger. La participation subjective de l'artiste était consciemment admise. [...] Avec Daumier, on admet finalement que l'artiste a le droit de faire valoir sa vérité à lui en face des objets à peindre qui le confrontent » (*Écrits sur l'art*, p. 199). Le Musée des beaux-arts de Boston possède alors : *Le Dimanche au Jardin des Plantes* (1862), lithographie (cote 16.4265), *L'Avocat triomphant* (s.d., cote 48.531), *Les Cavaliers* (c. 1860-1862, cote 43.31) et *Le Funambule* (s.d., cote 43.31).

28. Courbet, *Hollyhocks in a Copper Bowl* (c. 1872), acquis en 1948 (cote 48.530).

29. Watteau, *La Perspective* (c. 1715), acquis en 1923 (cote 23.573).

30. Gauvreau cite Courbet, Daumier, Delacroix, Goya, Rembrandt, Rubens, Turner et Watteau parmi les peintres qui ont marqué l'histoire de la peinture en apportant une solution définitive aux problèmes rencontrés (*Écrits sur l'art*, p. 123).

31. Nous n'avons pu éclaircir l'allusion à Audignicourt. Claude Gauvreau fait probablement allusion à une fresque représentant la décoration de l'abside centrale de l'église de Saint-Augustin, laquelle appartient aujourd'hui au Museum of Fine Arts de Boston : « C'est une composition remarquable, rehaussée de touches solennelles de vert, qui présente, au cul-de-four, le Pantocrator en train de bénir, le livre ouvert sur les genoux, dans

une mandorle irisée sur un fond étoilé. Tout autour pendent les sept lampes mystiques. Les symboles des Évangélistes entourent la composition. On peut lire aussi quatre vers du Carmen Paschale du poète latin Sedulius. Une pompeuse grecque limite la surface des parois, entre les trois fenêtres de l'hémicycle, où se dressent les figures des douze apôtres. Ceux du centre, groupés deux par deux, conservent une attitude hiératique qui n'est plus le fait des groupes extrêmes, lesquels conversent amicalement, deux par deux également et sans séparation entre eux. Les fenêtres sont surbaissées. On a profité de cette disposition pour intercaler respectivement les offrandes de Caïn et d'Abel, la mort d'Abel et deux personnages qui lèvent les bras dans un geste d'atlantes. La partie inférieure est la plus abîmée. Elle contient des scènes de l'enfance du Christ, soulignées elles aussi par des vers de Sedulius. *L'Annonciation* a disparu ; *La Visitation*, *La Nativité*, *L'Annonce aux Bergers* et *L'Épiphanie* sont très détériorées. Il ne reste plus rien des peintures des absidioles qui se sont récemment effacées : sur celle du côté de l'Épître, on pouvait reconnaître deux figures de saints, une de chaque côté de la fenêtre centrale, qui, surbaissée et évasée, contenait deux personnages. La peinture fut exécutée dans l'église de la résidence des chanoines de Saint-Augustin, vers 1150, selon l'estimation de Post qui y décèle une influence française et y reconnaît la main d'un peintre connaissant son métier, très différent des autres maîtres, tels ceux de Taüll et de Pedret, plus fidèles à la tradition byzantine» (Édouard Junyent, *Catalogne romane*, Saint-Léger-Vauban, Éditions Zodiaque, «La nuit des temps», 1961, p. 201-202).

32. La collection égyptienne fut constituée à la suite de fouilles menées en Égypte et au Soudan, de 1905 à 1945, par l'Université Harvard et le Musée des beaux-arts de Boston. Parmi les pièces remarquables de cette collection, le roi Mycerinus et la reine Chamerernebti (quatrième dynastie), le buste du prince Ankh-haf et la statue de granite noir de dame Senuwy.

33. John Singer Sargent (Florence, 1856 – Londres, 1928). Claude Gauthier fait allusion aux huit fresques et douze bas-reliefs en plâtre de style néoclassique qui ornent le Musée des beaux-arts de Boston. L'artiste américain conçut ses œuvres démesurées dans l'esprit du nouveau bâtiment, empruntant certains de ses sujets à l'Antiquité classique, en inventant de nouveaux tels un débat entre le classicisme et le romantisme, mis en scène par des personnages empruntés à la mythologie grecque. Ces œuvres ont fait l'objet d'une importante restauration par les conservateurs du musée, en 1998.

34. Pierre Cécil Puvis de Chavannes (Lyon 1824 – Paris 1898). La critique de Claude Gauthier a trait à l'ensemble décoratif qui orne la Bibliothèque de Boston, que Puvis de Chavannes réalisa entre 1894 et 1896. On y retrouve, réparties en deux séries de quatre panneaux autour de la pièce maîtresse, *Les Muses inspiratrices acclament le génie, messager de lumière : la Poésie des champs*

(Virgile), *La Poésie dramatique* (Eschyle), *La Poésie épique* (Homère), *L'Histoire, l'Astronomie, la Philosophie, la Chimie et la Physique*. Voir «Décor de la Bibliothèque de Boston», dans Louise D'Argencourt, *Puvis de Chavannes*, p. 230-238.

35. Le Fogg Museum, situé au 32, Quincy Street, à Cambridge.

36. Allusion à l'œuvre de Taddeo Gaddi (c. 1300-1366), *La Stigmatisation de Saint-François* (c. 1325-1330), acquise en 1929 (cote 1929.234): «Before entering the Fogg in 1929 as a gift of the Friends of the Fogg, the panel belonged to Count Niccolo Magherini of Florence: its earlier history is unknown. Mather (1931) published the panel, attributing it to Giotto: apart from Berenson (1936), who attributed it to Bernardo Daddi, subsequent writers have tended to regard it as a work by Giotto's shop. The first to attribute the picture to Taddeo was Previtali (1967) [...]; he was followed in his attribution by Fahy» (Andrew Taddis, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue raisonné*, Columbia & London, University of Missouri Press, 1982, p. 86, dans les archives du Fogg Museum, dossier 1929.0234).

37. Les treize chapiteaux de Moutiers-Saint-Jean représentent l'un des plus imposants ensembles de sculpture romane hors de France. L'église abbatiale de Moutiers-Saint-Jean fut détruite dans les années qui suivirent la Révolution française. «Quelques-uns des chapiteaux de Moutiers-Saint-Jean sont célèbres et souvent cités dans des ouvrages et articles sur la sculpture bourguignonne. Il s'agit surtout des treize chapiteaux achetés dans les années 1920 par le William Hayes Fogg Museum of Art of Cambridge (Massachusetts) mais aussi des deux chapiteaux du Louvre, ou encore de deux très intéressants chapiteaux découverts en 1979 dans le village voisin de Saint-Just. [...] Sept chapiteaux figurés subsistent en entier ou en fragments; quatre correspondent à des pilastres et trois à des demi-colonnes: le sacrifice de Caïn et Abel (avec Samson ou David et le lion sur la droite) et Daniel dans la fosse aux lions (Ancien Testament); l'Annonciation à Zacharie et les Pèlerins d'Emmaüs (Nouveau Testament); des scènes de vendanges; deux couples d'aigles; et enfin un fragment de chapiteau représentant des restes d'un bâtiment crénelé dans sa partie supérieure, mais dont la partie figurée a disparu» (Neil Stratford, «La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean», Paris, 1989, «Extrait du Congrès Auxois-Châtillonnais», p. 164-166 (document conservé dans le dossier *Capital from Moutiers-Saint-Jean*, archives du Fogg Museum, Cambridge).

LETTRE 12: MONTRÉAL, 21 NOVEMBRE 1952 (p. 107)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128.

2. Allusion à *Beauté baroque*. Sur la genèse de ce roman, voir André-G. Bourassa, «Notes sur *Beauté baroque*», dans Claude Gauvreau, *Beauté baroque, roman moniste*, p. 180-190; *Chronique*, p. 820-821; J. Marchand, *op. cit.*, p. 264-269; Patricia Smart, «Derrière la femme-objet: la représentation de Muriel Guilbault dans *Beauté baroque*», *Études françaises*, «L'automatisme en mouvement», vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver 1998, p. 99-111. Voir aussi *supra*, p. 131, la lettre du 6 août 1954 où Gauvreau parle longuement de son roman. Cette œuvre paraîtra de façon posthume en 1977, à l'exception de quelques extraits en 1966 et 1967 dans les revues *Parti pris* et *La Barre du jour*. Dans son «Autobiographie», Gauvreau énonce certaines des motivations qui l'ont conduit à écrire ce roman: «Le cadavre de Muriel ayant été souillé par d'abjects moralisateurs de diverses disciplines, je me décidai à laver sans réplique possible cette ignominie en écrivant le roman de sa vie tel que je le connaissais: BEAUTÉ BAROQUE (1952)» (OCC, p. 13).

3. Hans Eckers.

4. Pierre Lebeuf publiera un article intitulé «Thérèse Renaud fera chanter tout Montréal», *Vrai*, vol. 1, n^o 9, 27 novembre 1954, p. 1 et 9.

5. Sam Abramovitch (voir *Écrits II*, p. 401, n. 111).

LETTRE 13: AVRIL 1953 (p. 108)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128; *Chronique*, p. 836-837; J. Marchand, *op. cit.*, p. 263. Il est difficile d'assigner une date précise à cette lettre. Borduas effectue au début d'avril 1953 un court voyage aux États-Unis qui le mène successivement à Boston, Provincetown et New York. Il rentre par la suite à Montréal pour une semaine. Dans «L'épopée automatiste vue par un cyclope», Gauvreau écrit: «C'est en 1953 qu'un téléphone de Borduas m'apprit, dans une espèce de brume, son départ pour les U.S.A. J'étais alors incapable de situer cet événement dans sa perspective correcte» (*Écrits sur l'art*, p. 69).

2. «Toutes les personnes invitées ne virent pas, mais je me souviens qu'il y eut Mousseau, Dyne, Goguen, Georges Ouvrard, Fernande Saint-Martin, Marie-Ève Liénard et quelques autres. La lecture eut lieu et dura cinq heures. [...] Je me souviens que Mousseau me conseilla d'envoyer le roman à André Breton, car c'était "trop fort pour le Cercle". Fernande, elle, me conseilla d'inscrire *Beauté baroque* au concours du Cercle. On a beau être troublé, on suit toujours ses désirs fonciers. Le conseil de Fernande allait tellement selon mon penchant secret que je le suivis. Naturellement, c'est le vieux Mousseau qui avait raison» (*Écrits sur l'art*, p. 71-72). Le roman aurait été refusé en première lecture, pour «motifs d'immoralité», par M^{me} Lucette Robert (*ibid.*, p. 72). Sur la nature du prix offert par le Cercle du livre de France, voir *Écrits sur l'art*, p. 92, n. 154.

3. Accepté avec Paterson Ewen au Salon du printemps de 1950, Mathieu Babinski se joint aux «Rebelles». Il participe par la suite à l'exposition «Paintings by P.-E. Borduas and By a Group of Younger Montreal Artists» (1952) et à l'exposition du Salon du printemps de 1954. Claude Gauvreau écrit à son sujet : «Le plus récent de nos amis. Très racé, très sensible. Venant d'un milieu aisé polonais, il fut chassé du sol natal à la fois par Hitler et Staline [...]. Il fut et est encore élève de l'Art Association. C'est aux Rebelles que nous l'avons connu. Il fut de ceux qui se rallièrent à l'expo. Depuis, la qualité de ses travaux a fait d'immenses progrès. Il vient de faire ses premiers pas dans l'automatisme» (*Correspondance*, p. 436).

4. Robert Blair (Montréal, 1928), peintre et architecte. En 1949, un an après son entrée en architecture à l'École des beaux-arts, il abandonne ses études pour se consacrer aux arts plastiques. Il se rallie au mouvement automatiste en 1949 et participe à plusieurs expositions du groupe : «Les Rebelles», «Les étapes du vivant» (1951); il expose au Gesù avec Marcelle Ferron en 1952. En 1954, il présente sa première exposition solo à L'Échourie. Il expose par la suite à la galerie L'Actuelle. «En 1958 Robert Blair est reçu architecte à l'École des beaux-arts de Montréal. Il réalisa notamment les édifices Blue Bonnets à Montréal, plusieurs édifices publics, tels les centres hospitaliers de Saint-Jérôme et Saint-Jean. Depuis les années soixante-dix, il pratique sa profession dans la région de Gatineau. Le Cégep Félix-Leclerc est, entre autres, l'une de ses réalisations. Ce n'est qu'en 1983 qu'on reverra Blair se manifester en tant que peintre» (Julie Turcotte, «Post-automatiste ou néo-plasticien», *Œuvres méconnues*, Module Histoire de l'art, UQAM, 1993, p. 33). Voir aussi *Écrits sur l'art*, p. 399.

5. «Né à Montréal, Marcel Dubé étudie au collège Sainte-Marie où il prend goût au théâtre, fréquentant assidûment la salle du Gesù. Il s'inscrit ensuite en lettres à l'Université de Montréal et les œuvres qu'il écrit alors obtiennent un tel succès qu'il opte pour le métier d'art dramatique. Il fonde la troupe de la Jeune Scène, qui remporte de nombreux prix au Festival national d'art dramatique de 1953 avec *Zone*. En cinq ans, Radio-Canada diffuse, à la radio, 14 de ses dramatiques et, de 1952 à 1972, présente à la télévision 23 télé-théâtres, deux feuilletons et un quatuor. L'œuvre de Dubé est immense : plus de 300 titres» (Collectif, *Théâtre québécois : 146 auteurs, 1067 pièces résumées*, p. 94).

6. Rentré de France en 1951, après un séjour d'études de cinq ans, Jean Gascon (Montréal, 1921 – Stratford, 20 avril 1988) fonde le Théâtre du Nouveau Monde, une compagnie professionnelle et permanente qui marque une date importante dans l'histoire du théâtre au Québec. Avec son frère Gabriel, Jean-Louis Roux, Guy Hoffman, Robert Gadouas, Georges Groulx, Jean-Louis de Grandmont, Janine Sutto, il monte comme premier spectacle *L'Avare*. Gauvreau lui voue une grande admiration : voir son article

«Le Théâtre du Nouveau Monde. En causant avec Jean Gascon», *Le Haut-Parleur*, 4 août 1951, p. 4-5.

7. «Roland Giguère naît à Montréal le 4 mai 1929, de Maurice Giguère, teinturier, et de Jeanne Bourgoïn. Après ses études primaires à l'école Saint-Vincent-Ferrier (1936-1944), il s'inscrit à l'école supérieure Saint-Viateur où il obtient son diplôme en 1947. Il étudie ensuite la gravure et la lithographie à l'Institut des arts graphiques de Montréal (1947-1950). En 1951, il est typographe dans diverses imprimeries de Montréal. Au cours d'un séjour d'études à Paris, il travaille à l'École Estienne (1954-1955) et à l'atelier de Friedlaender. Boursier de la Société royale du Canada en 1957, il retourne à Paris et se consacre à ses recherches en lithographie, collabore aux travaux du groupe Phases et du mouvement surréaliste et est maquettiste à *Jours de France*. De retour au pays en 1963, il reprend son travail de maquettiste, cette fois au Théâtre du Nouveau Monde et, en 1970, il est nommé professeur en arts graphiques à l'Université Laval, poste qu'il occupe jusqu'en 1975. Artiste graphique et peintre, il expose régulièrement ses œuvres depuis 1955. Il s'est aussi préoccupé de l'édition de la poésie québécoise pour laquelle il fonde en 1949 les Éditions Erta. [...] Depuis 1973, il se consacre entièrement à la peinture, la gravure et l'écriture» (Joseph Bonenfant, «*Faire naître*, recueil de poésies de Roland Giguère», *DOLQ III*, p. 362).

8. Denise Guilbault (dite Dyne Mousso) (Montréal, 17 mai 1930 – 23 mai 1994), sœur de Muriel, de Gilbert et d'Anthony Guilbault. Après des études à l'école Saint-Stanislas de Montréal, elle entreprend une carrière de comédienne. Elle côtoie les membres du groupe automatiste et épouse Jean-Paul Mousseau en 1950. En 1956, elle fait ses débuts au Théâtre du Nouveau Monde où, par la suite, elle participe à de nombreuses productions théâtrales. Elle travaille aussi pour la radio et joue dans plusieurs séries télévisées dont *Le Survenant* et *Sous le signe du lion*. Elle prend le nom de Dyne Mousso en épousant Jean-Paul Mousseau.

9. Gilbert Guilbault, frère de Denyse (Dyne) et de Muriel Guilbault, participe à la manifestation du Musée des beaux-arts en 1950. Il collabore par la suite à l'organisation des «Rebelles» et au bal masqué intitulé «Équinoxe du printemps» qui se tient le 24 avril 1953 à la Salle des charpentiers, 3560, boulevard Saint-Laurent à Montréal.

10. Jean Goguen (Montréal, 15 mars 1928 – 1^{er} août 1989) étudie à l'École des beaux-arts de Montréal (1945-1950) et à l'Art Association of Montreal (1951-1952). Il est membre de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal et du groupe des plasticiens. Il a enseigné à l'École du Musée des beaux-arts de Montréal et à l'Université Sir George Williams. Dans «Où va notre peinture?» (*Le Journal musical canadien*, vol. 1, n° 9, mai-juin 1955, p. 3), Claude Gauvreau fait remarquer que «Jean Goguen, romantique et fervent,

n'a pas encore exposé». En juin 1955, Rodolphe de Repentigny souligne que le «tableau de Goguen, premier que ce peintre expose, appartient à la lignée "informelle" et présente une sorte de chaos acide, d'où l'on s'attend à voir le peintre extraire des êtres nouveaux» («En attendant des murs à peindre», *La Presse*, 11 juin 1955, p. 65). Pour la liste des expositions, catalogues d'expositions et autres publications, voir le catalogue Jean Goguen, *Mutations abstraites*, Montréal, Promotion des arts Lavalin et la Maison de la culture Frontenac, 1991, p. 34-37.

11. Voir *supra*, p. 320, n. 4.

12. Marie-Ève Liénard (Montréal, 1921, pseud. France Legris) signe notamment l'adaptation à la télévision de Radio-Canada de *Jean III*, une comédie de Sacha Guitry (diffusée le 2 novembre 1952) et interprète de nombreux rôles humoristiques à la télévision, dont ceux d'Olga Vladeskov dans *La Clef de l'énigme* (27 février 1955), d'Anne-Marie dans *Boléro* (11 mai 1958) et de Madame Gaudreault dans *Demain dimanche*, une série en 29 épisodes réalisée par André Bousquet et Pierre Gauvreau (diffusée du 11 octobre au 4 juillet 1959). Elle a interprété le rôle de Capucine dans *Pépinot et Capucine*, émission réalisée par Pierre Gauvreau. Elle était l'amie intime de Muriel Guilbault avec qui elle a partagé un appartement.

13. Voir *Écrits I*, p. 269.

14. «[...] il se trouvait au vernissage [de l'exposition Mousseau-Ferron au Comptoir du livre (11 au 25 février 1950)] deux élèves de versification du collège Sainte-Marie, André Goulet et Georges Ouvrard. Bélanger publia la liste mentionnée sur un ton de dénonciation. Goulet et Ouvrard furent expulsés du collège. La réputation de ces mécréants d'automatistes était si diabolique, semble-t-il, qu'il suffisait d'assister au vernissage d'une de leurs expositions pour se voir interdire le droit de poursuivre ses études chez les jésuites» (*Écrits sur l'art*, p. 63). Georges Ouvrard a aussi signé un texte intitulé «L'exposition Ferron-Blair» (*Le Canada*, 26 novembre 1952, p. 6) et collaboré en 1954 à l'organisation de «La matière chante».

15. Robert Rivard étudie le théâtre à Paris auprès de René Simon. Il fait ses débuts avec le groupe La Jeune Scène dans *Altitude 3200*. Il joue dans *La Fille du soleil* de Carl Dubuc à la salle du Gesù en 1946 et dans *Le Marcheur* d'Yves Thériault présenté dans cette même salle en 1950. En 1953, il signe la mise en scène et joue dans *Zone* de Marcel Dubé, dans le cadre du Festival d'art dramatique de Montréal. Par la suite, il est président de l'Union des artistes pendant huit ans. À la télévision, il a été remarqué pour son interprétation du personnage de Beau Blanc dans *Le Survenant* et celle d'Hector Milot dans *Rue des pignons*. Voir Jean Hamelin, *Le Renouveau du théâtre au Canada français*, p. 43-49.

16. Fernande Saint-Martin (Montréal, 28 mars 1927) étudie à l'Université de Montréal et à l'Université McGill, où elle obtient successivement des baccalauréats en sciences médiévales (1947), en philosophie (1948) et en littérature française (1951). À l'Université McGill, elle fait ensuite une maîtrise en études françaises (1952) et un doctorat en études françaises (1973) à l'Université de Montréal. Elle entreprend alors une carrière dans le journalisme et devient notamment directrice des pages féminines de *La Presse* en 1954 puis rédactrice en chef de la revue *Châtelaine*, en 1960. Directrice du Musée d'art contemporain de Montréal de 1972 à 1977, elle enseigne par la suite l'art contemporain à l'Université Laval jusqu'en 1979, avant d'être nommée professeure à l'Université du Québec. Elle a publié de nombreux livres, articles et essais sur l'art, dont *Structures de l'espace pictural* (1968); *Les Fondements topologiques de la peinture* (1980); *Introduction to a Semiology of Visual Language* (1985); *Sémiologie du langage visuel* (1987); *La Théorie de la Gestalt et l'art visuel* (1990). Elle a épousé le peintre Guido Molinari en 1958, à Montréal. «[...] Claude Gauvreau m'avait invitée à entendre la lecture de son fameux livre, *Beauté baroque*. [...] Il m'avait d'ailleurs écrit pour m'inviter, parce qu'on ne se connaissait pas. Il avait eu des échos qui lui laissaient croire que je serais une personne intéressée à l'entendre et peut-être à le conseiller quant à l'éventualité d'une publication de son livre. Je lui avais alors conseillé de l'envoyer au Cercle du livre de France. Or son livre a été refusé et je pense qu'il m'en a voulu un peu d'avoir contribué à mettre en jeu cet échec» (Claude Lévesque, «L'intensité de la trace, entretien avec Fernande Saint-Martin», dans *Le Proche et le lointain*, p. 267).

17. «C'est un roman de 150 pages. Des fragments publiés dans des revues ont servi à le populariser. Un grand nombre de personnes en attendent l'édition intégrale. Ce roman est considéré par des lecteurs comme un "chef-d'œuvre"» (lettre de Claude Gauvreau à Michel Lortie du 27 janvier 1969, BNQ, fonds Claude Gauvreau). La publication de *Beauté baroque* se fera longtemps attendre.

LETTRE 14: MONTRÉAL, 12 MAI 1953 (p. 109)

1. Autographe, fonds privé. Datation incertaine. Extrait dans *Chronique*, p. 850. François-Marc Gagnon date cette lettre du 12 mai 1954.

2. En novembre 1952, alors qu'il dactylographiait *Beauté baroque*, Gauvreau perdit subitement la mémoire: «Je n'avais pas fini ce travail, lorsque à la suite de je ne sais trop quelle chicane, je fus frappé d'amnésie» (*Écrits sur l'art*, p. 68). Dans ses «Notes biographiques», un texte daté de 1967, Gauvreau écrira: «À Saint-Hilaire, en l'été de la même année [1952], j'écrivis mon roman moniste *Beauté baroque*. De retour à Montréal, j'étais à finir de dactylographier le roman lorsque se produisit un complet collapsus de mon

conscient. Je pus quand même terminer la dactylographie du roman sans faute» (*Étal mixte et autres poèmes 1948-1970*, p. 215).

3. Ce projet de rétrospective était prématuré (voir *Écrits II*, p. 522, n. 85). Comme l'a fait remarquer avec justesse François-Marc Gagnon, «Chaque fois que le groupe automatiste était à l'origine d'une manifestation à caractère collectif comme "La Place des artistes" ou même le bal masqué, il sentait le besoin de marquer ensuite sa spécificité et de s'affirmer comme mouvement distinct dans l'ensemble de la production artistique du Québec. [...] Il est tout de même symptomatique que ce soit Mousseau qui soit à l'origine de ce beau projet. Peut-être que pour lui le temps était venu de faire un bilan? On pouvait considérer ces dix ans (de 1942 à 1952) comme la décennie par excellence de l'automatisme, mais c'est aussi très exactement le temps depuis lequel Mousseau s'était mis à l'art» (*Chronique*, p. 850).

4. Un rapprochement s'était opéré entre Claude Gauvreau et Fernand Leduc suite à l'exposition tenue par ce dernier à son domicile, situé au 354, boulevard Saint-Joseph Est, à Montréal. Gauvreau lui rend publiquement hommage peu après dans le journal *L'Autorité*: «J'ai connu Fernand Leduc il y a plus de dix ans. Une exultante émotion me gagne quand je constate que ses œuvres de 1952 réconcilient les frères ennemis que nous avons été souvent» («Fernand Leduc. La maîtrise de soi», *L'Autorité*, 30 mai 1953, p. 7; *Écrits sur l'art*, p. 235-236). À propos de la réunion, François-Marc Gagnon a fait remarquer que Fernand Leduc «avait repris son rôle de meneur au sein du groupe. Personne ne s'en plaignit. Au contraire» (*Chronique*, p. 850).

5. Rémi-Paul Forgues (voir *supra*, p. 302, n. 13). Selon Claude Gauvreau, Rémi-Paul Forgues est de ceux «dont les désaccords avec la société sont involontaires et non moins irrémédiables» (voir *Correspondance*, p. 434-436; Claude Gauvreau, «L'automatisme, les Rebelles et Rémi-Paul Forgues», dans *Chronique*, p. 702-705).

6. Paul-Marie Lapointe (voir *supra*, p. 299, n. 19).

7. Roland Giguère (voir *supra*, p. 322, n. 7).

8. Le 23 mai 1953, Borduas donne son assentiment: «Un mot — en vitesse — tout juste pour vous dire que j'ai bien reçu votre lettre. Aussi pour vous assurer que l'idée de cette rétrospective me va tout à fait. Je regrette d'être loin, d'avoir beaucoup — tout — à faire et d'avoir rien à vous apprendre vous ayant toujours, au jour le jour, mis au courant de ce qui arrivait ou aurait pu arriver! Enfin, utilisez-moi au meilleur de votre connaissance» (*Écrits II*, p. 521-522).

9. Robert Élie (Montréal, 15 avril 1915 – Montréal, 19 janvier 1973, pseud. Pierre Daniel) fait ses études classiques au Collège Sainte-Marie à Montréal (1926-1935). Il s'inscrit par la suite à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal et devient membre-fondateur de *La Relève*. Lié d'amitié avec

Borduas dès 1937-1938, il fait paraître aux Éditions de l'Arbre, en 1943, un ouvrage intitulé *Borduas*. Il poursuit en 1939 des études à la Faculté des Arts de l'Université McGill. Engagé en 1940 comme reporter au quotidien *Le Canada*, il est à *La Presse* de 1941 à 1943 et ensuite au service des nouvelles de Radio-Canada, où il est nommé en 1947 directeur des services de presse et d'information. Il quitte Radio-Canada en 1958 pour assumer la direction de l'École des beaux-arts de Montréal et, l'année suivante, celle des écoles des beaux-arts de la province de Québec. Romancier, poète et dramaturge, Robert Élie est aussi l'auteur de plusieurs conférences et d'une quinzaine d'articles consacrés à Borduas. Voir Gilles Lapointe, *L'Envol des signes*, p. 137-181.

10. Robert Blair (voir *supra*, p. 321, n. 4).

11. Maciej Babinski (voir *supra*, p. 321, n. 3).

12. Jean Le Febure (voir *supra*, p. 304, n. 19).

13. Madeleine Morin (voir *supra*, p. 153, lettre du 21 septembre 1954).

14. Magdeleine Desroches-Noiseux (16 mars 1917), diplômée en enseignement à la CECM, fréquente l'École des beaux-arts de Montréal jusqu'en 1940. Par l'entremise de Louise Renaud, elle assiste, rue Napoléon, aux réunions du mardi à l'atelier de Borduas où elle présente Fernand Leduc. Prétextant des «raisons personnelles», Maillard lui refuse son diplôme à la fin de ses études, parce qu'il ne lui pardonne pas les relations qu'elle entretient avec Borduas et ses jeunes amis. À l'une de ces réunions, elle rencontre Denis Noiseux, qu'elle épousera à Boston en 1946. Elle participe à l'exposition-forum en 1944 à Valleyfield, à «Jeunes peintres» à l'Université de Montréal (18 au 29 novembre 1944), à l'exposition de la Société d'art contemporain de 1946 à la Dominion Gallery en 1946 et à l'exposition à Prague en 1947 (voir *Écrits sur l'art*, p. 368-369).

15. Gérard Tremblay (Éboulements, 1928 – 1992) fait ses études à l'École des Beaux-arts de Montréal et à l'Institut des Arts Graphiques de Montréal. En 1948, il signe *Prisme d'yeux*; il expose à la librairie Tranquille en 1949; en 1951, il reçoit le prix d'aquarelle au 68^e Salon du Printemps du Musée des beaux-arts de Montréal; l'année suivante, il participe à «Paintings by Paul-Émile Borduas and by a Group of Younger Montreal Artists» et, en 1953, à «La Place des artistes». Il a illustré le recueil de poésie *Midi perdu* (1951) de Roland Giguère et celui de Claude Haefely, *Le Sommeil et la neige* (1956).

16. Gabriel Filion (Montréal, 2 février 1920) fait ses études à l'École du meuble avec Paul-Émile Borduas de 1941 à 1942 et expose individuellement, la même année, au Coq d'Or à Montréal. Stagiaire auprès de Jacques de Tonnancour, il fréquente aussi Alfred Pellan. En 1943, on retrouve ses tableaux dans plusieurs expositions collectives, dont les «Sagittaires» et, l'année suivante, *Prisme d'Yeux* à l'exposition «Jeunes peintres» de l'Univer-

sité de Montréal. Signataire de *Prisme d'Yeux* en 1948, il prend part à «La Place des artistes» en 1953 et joint les Automatistes à «La Matière chante» en 1954. Il participe à la Biennale du Canada à la Galerie nationale du Canada en 1957. En 1962, le Conseil des arts du Canada lui accorde une bourse qui lui permet de voyager en France et d'exposer à Paris. De retour au Québec, ses œuvres sont présentées dans de nombreuses rétrospectives d'art québécois et canadien.

17. Guido Molinari (voir *infra*, p. 344, n. 25).

18. Albert Dumouchel (15 avril 1916 – 11 janvier 1971), employé de la compagnie Montreal Cotton, s'initie à la gravure et la photographie avec le graveur anglais James Lowe. Il est un des signataires du manifeste *Prisme d'Yeux* (1948). L'UNESCO lui octroie une bourse en 1955, pour lui permettre de compléter sa formation à Paris en étudiant la lithographie avec Edmond Desjobert et l'eau-forte à l'Atelier Leblanc. Professeur de peinture et de dessin au Collège de Valleyfield de 1942 à 1958, il accède au poste de directeur artistique de l'École des arts graphiques de Montréal (1958-1960) et devient directeur de l'Atelier de gravure de l'École des beaux-arts de Montréal de 1960 à 1969.

19. «Né à Montréal en 1923, Jean Mc Ewen a fait des études de pharmacie à l'Université de Montréal. Il exercera pendant vingt ans le métier de pharmacien et celui de peintre. [...] Trois rétrospectives le consacrent — Musée d'art contemporain de Montréal (1977), Musée des beaux-arts de Montréal (1987-1988) et Musée des beaux-arts de l'Ontario (1988). Il reçoit en 1998 le prix Borduas» (Jacques Bernard Roumanes, «Jean Mc Ewen. Le roi couleur», *Vie des arts*, n° 173, hiver 1998-1999, p. 40-43). «Se situant dans le prolongement de l'éclatement de l'objet, voie ouverte par les impressionnistes, le peintre cherche au cours des années cinquante et soixante à libérer la tache, mais dans une structuration organique qui s'empare de toute la surface. Cette démarche le place à la jonction des préoccupations impressionnistes pour la lumière, des préoccupations plus lyriques de l'automatisme et de celles proprement structuralistes du plasticisme» (Marie Carani, «Des indépendants», dans Francine Couture (dir.), *Les Arts visuels au Québec dans les années soixante*, t. I, p. 106).

20. André Champeau (Montréal, 1934, pseud. Jean-Louis Champagne) participe aux «Étapes du vivant» (1951) et à l'exposition collective chez Henri Tranquille en février 1954.

21. Pierre de Ligny Boudreau (voir *Écrits II*, p. 451).

22. Étudiant à la Slade School of Art de Londres (1927), Henry Eveleigh (Shanghai, 1909) poursuit l'année suivante sa formation à l'École moderne d'art décoratif d'Ixelles en Belgique. En 1932, il retourne à la Slade School of Art, où il termine ses études en 1936. Il enseigne de 1937 à 1938 au Henry

Lester Institute of Technology de Shanghai. En 1938, il est nommé professeur à l'École des beaux-arts de Montréal, poste qu'il occupe jusqu'en 1967. Il enseigne par la suite à l'UQAM. À partir de 1950, Eveleigh délaisse progressivement la peinture au profit du design graphique. Parmi ses expositions, mentionnons celle à la galerie Agnès Lefort en novembre 1950 et «Rencontres inédites» présentée du 5 mars au 5 avril 1998 à la salle Alfred-Pellan de la Maison des arts de Laval. L'affiliation de Henry Eveleigh à la cause surrationalnelle ne va pas de soi, selon le témoignage du journaliste Maurice Huot: «M. Eveleigh ne croit pas que le peintre doive se consacrer dans la misère, à la libre poursuite de toutes ses fantaisies. Un artiste doit vivre, vous dit-il volontiers, "et se faire couper les cheveux parfois". Cependant Eveleigh se défend d'être un automatiste, c'est-à-dire un peintre qui a la foi dans la primauté du premier jet instinctif. Au contraire, chez Eveleigh, l'art est conscient, lucide et logique» (Maurice Huot, «Dessins et peintures d'Eveleigh», *La Patrie*, 14 novembre 1950, p. 9). Sur Eveleigh, voir aussi Henri Girard, «Des surréalistes aux peintres du dimanche», *Le Canada*, 20 novembre 1942, p. 2, et Roger Champoux, «La primauté de l'art canadien», *La Presse*, 11 juillet 1947, p. 3.

23. Louis Muhlstock (voir *Écrits II*, p. 437, n. 41).

24. Hans Eckers. «Cet excellent peintre figuratif» avait présenté aux Rebelles «de véritables petites merveilles» (*Correspondance*, p. 326).

25. Roger Fauteux (Montréal, 13 décembre 1923), étudiant de Borduas à l'École du meuble, se joint aux deux premières expositions du groupe automatiste. Il expose au Musée des beaux-arts de Montréal, à la rue Amherst en 1946 et participe à l'exposition «Automatisme» à la galerie Luxembourg à Paris en 1947. Borduas apprécie beaucoup les encres de ce jeune artiste possédant, selon lui, un talent dont il n'a pas la pleine conscience. À la suite de pressions familiales, Roger Fauteux délaissera la pratique de l'aquarelle pour gagner sa vie comme commerçant à Sainte-Hyacinthe. En 1993, il participe à l'exposition «Œuvres méconnues» présentée à la galerie de l'UQAM et, en 1997, à l'exposition «Saint-Hilaire et les automatistes» au Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire. «Il est ce génie imperméable à la conscience auquel Borduas fait allusion dans *Projections libérantes*. [...] Les travaux de Fauteux ne furent jamais compris par la critique. [...] L'intense beauté plastique des encres de Fauteux était d'une subtilité infiniment trop exigeante. Elle passa presque inaperçue» (*Correspondance*, p. 398-399). Voir aussi Paul-Émile Borduas, *Projections libérantes*, dans *Écrits I*, p. 461-462.

26. «Des artistes de l'Ouest — notamment Brusberg et Shadbolt — proposent une peinture non figurative passablement lyrique et font penser aux voies ouvertes au Québec» (Claude Gauvreau, *Le Journal musical*

canadien, vol 1, n° 9, mai-juin 1955, p. 3; repris dans *Écrits sur l'art*, p. 297). Voir Denise Leclerc, *The Crisis of Abstraction in Canada: the 50s*, p. 178.

27. Voir *supra*, p. 324, n. 2. Des recherches effectuées par notre collègue Jacinthe Martel dans le fonds Breton à la Bibliothèque Jacques Doucet à Paris n'ont pas permis de retracer cette lettre.

28. *Les Entrailles* (vingt-six textes écrits de mai 1944 à 1946); le premier objet fut écrit à l'âge de 19 ans à l'occasion d'un concours oratoire qu'il gagna au Collège Sainte-Marie. Trois des textes sont publiés dans *Refus global: Bien-être, L'Ombre sur le cerceau et Au cœur des quenouilles*; *Le Vampire et la nymphomane* (1949; livret d'opéra commandé par Pierre Mercure; objet de la polémique avec le compositeur). Voir Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, p. 179-202 et 392 (*Les Entrailles*), p. 203-207 (*Le Vampire et la nymphomane*), p. 207-238 et 393 (*Étal mixte*).

29. Voir *supra*, p. 278, n. 19.

30. Voir *supra*, p. 300, n. 5.

31. *Étal mixte* (recueil de vingt-neuf poèmes écrits du 26 juin 1950 au 16 mai 1951); publié aux Éditions d'Orphée en 1968). «ÉTAL MIXTE: Ceci est mon premier écrit de poésie pure, puisque ce qui précède était du théâtre poétique sous une forme ou sous une autre. Il tient en quelque 80 pages. Constitué d'une partie transfigurative qui est fortement influencée par le Tzara des *Vingt-Cinq Poèmes* et d'une partie anticléricale d'une virulence inimaginable, il s'engage gaillardement dans une voie nouvelle pour moi» (lettre de Claude Gauvreau à Michel Lortie, 27 janvier 1969, BNQ, fonds Claude Gauvreau). Voir «Claude Gauvreau, *Étal mixte* (1950-1951)», dans Pierre Popovic, *La Contradiction du poème*, p. 255-327.

LETTRE 15: SAINT-HILAIRE, 16 JUIN 1953 (p. 111)

1. Autographe, fonds privé.

2. Philippe Émond (Montréal, 1930) participe à certaines expositions automatistes: «Les étapes du vivant» (1951), «La matière chante» (1954) et «Espace 55» (1955). «La révolution sensible a besoin de Philippe Émond. L'exploration stoïque ou somnambulique des continents enfouis a besoin de lui. Nous pouvons tous compter sur Émond» (Claude Gauvreau, «L'automatisme et le peintre Émond», dans *Écrits sur l'art*, p. 299-300). Voir aussi Philippe Émond, «L'automatisme, réalité compromettante», *Cité libre*, février 1957, p. 54-59.

3. Il s'agit de l'exposition «Toulouse-Lautrec — The Ludwig Charrell Collection of the lithographic works of the artist». Cette exposition, qui présente 358 lithographies ainsi que plusieurs photographies (notamment, d'Aristide Bruant, d'Yvette Guilbert, de Henri-Marie de Toulouse-Lautrec et de sa mère) est la première exposition aussi importante d'un peintre

moderne français à Montréal. Elle fut présentée antérieurement à la British Gallery de Londres en 1951 et à la Biennale de Venise en 1952. Elle passe par Ottawa avant d'être présentée à Montréal, pour se rendre ensuite à Toronto. L'exposition coïncide avec la projection, le 19 juin 1953, au cinéma Loews du film de John Huston, *Moulin Rouge*. Parmi les lithographies présentées à Montréal, *Au Moulin Rouge (La Goulue et sa sœur)* (1892); *La Loge au Macaron doré* (1893), *La Goulue* (1894), *Aux Ambassadeurs* (1894). Après seulement dix jours, selon un communiqué émis par John Steegman, directeur du musée, l'exposition aurait attiré plus de six mille visiteurs. Voir Charles Doyon, «Quinze ans de vie parisienne. Toulouse-Lautrec», *Le Haut-Parleur*, 27 juin 1953, p. 4.

4. Voir *Commentaires sur des mots courants* (*Écrits I*, p. 311), *Refus global* (*ibid.*, p. 332) et *Projections libérantes* (*ibid.*, p. 426).

5. Gheorghe Maximilianovitch Malenkov (Orenbourg, 1902 – Moscou, 1988) succéda à Staline comme président du Conseil (1953-1955) de l'Union soviétique. L'absence de Borduas retenu à Saint-Hilaire et le désir de Claude Gauvreau de se comporter en chef amèneront Jacques Ferron à se demander si, tout compte fait, «l'âme de l'Automatisme, bien plus que celle de Borduas, n'avait pas été la sienne» (Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, p. 211).

6. Lettre non retrouvée.

7. Voir *supra*, p. 322, n. 8.

8. Cette correspondance sera publiée en 1993 sous le titre *Correspondance 1949-1950*, avec une présentation de Jean-Claude Dussault. Un ensemble de lettres de Claude Gauvreau extrait de cette correspondance a paru antérieurement dans des revues sous les titres «Dix-sept lettres à un fantôme» ou encore «Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu, 954 rue Haulau, Meusard». Dans sa «Présentation», Jean-Claude Dussault donne les raisons qui ont longtemps motivé son refus de publier ces lettres. Il ne serait lui-même entré en possession de ses lettres, prêtées à Gauvreau, qu'en 1984.

9. Gauvreau saluera publiquement la philanthropie de Georges Rousseau : «En réfléchissant, je pense à quelques hommes libéraux qui, à la manière du journaliste Millet [qui a hébergé le couple Mousseau et leur fille Katerine à Sainte-Adèle en 1951], profitaient de l'obscurité pour donner un coup de main désintéressé aux jeunes artistes : Georges Rousseau, Roger Parent, etc. L'Histoire ne saura jamais ce que nous leur devons» (*Écrits sur l'art*, p. 216).

10. Allusion à la douzaine de paysages abstraits de la série *Fonds marins* peints par Marcel Barbeau dans la région de Charlevoix (voir *Chronique*, p. 835).

11. La séparation de Suzanne Meloche et de Marcel Barbeau survint à l'été 1952 (voir la lettre de Marcel Barbeau à Paul-Émile Borduas du 16 septembre 1952, dans «Lettres à Borduas», *Études françaises*, automne-hiver 1998, vol. 34, nos 2-3, p. 270).

12. «La dernière exposition de [Fernand] Leduc au Cercle universitaire, milieu bourgeois s'il en fut, avait, nous l'avons vu, créé un froid entre Leduc et le groupe automatiste. Claude Gauvreau, qui ne fut jamais très à l'aise avec Leduc, lui avait été spécialement hostile à l'occasion de cette manifestation. Cette fois, le cadre domestique aidant, sans parler du leadership pris par Leduc au cours de l'Exposition «La Place des artistes», le contenu même de l'exposition conquiert Gauvreau tout à fait et il ne put qu'exprimer son admiration pour la maîtrise de Leduc» (*Chronique*, p. 854). Claude Gauvreau lui consacre un article élogieux: «Fernand Leduc. La maîtrise de soi», *L'Autorité*, 30 mai 1953, p. 7; repris dans *Écrits sur l'art*, p. 235-236.

13. Cette émission, réalisée par Guy Beaulne, sera diffusée à la radio de Radio-Canada le 25 août 1953, dans la série «Nouveautés dramatiques».

14. Guy Beaulne (Ottawa, 1921 – Montréal, 2001), metteur en scène, critique, comédien, réalisateur et fonctionnaire. Il est critique de théâtre au journal *Le Droit* (1945-1948) avant de poursuivre deux années d'études en tant que boursier du gouvernement français au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris et à l'Institut de phonétique de la Sorbonne. À son retour, il travaille comme réalisateur de théâtre radio-phonique à Radio-Canada de 1950 à 1956. Il y crée la série «Nouveautés dramatiques», un laboratoire radiophonique pour auteurs, techniciens et comédiens. En 1956, il devient réalisateur dramatique à la télévision de Radio-Canada, poste qu'il occupe jusqu'en 1963. On lui doit notamment les émissions *La Famille Plouffe* et *le Théâtre populaire*. Il sera par la suite directeur du Service de théâtre au ministère des Affaires culturelles du Québec (1963-1964), directeur général de l'enseignement artistique (Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec, 1965-1967), directeur général du théâtre et du Conservatoire d'art dramatique (1967-1970), directeur général du Grand Théâtre de Québec (1970-1976), conseiller culturel au sein de la Délégation générale du Québec à Paris (1976-1981), puis directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal (1981-1987). Jacques Marchand signale l'existence de trois lettres inédites de Claude Gauvreau à Guy Beaulne datées respectivement du 23 septembre 1953, du 9 octobre 1953 et du 5 mars 1954 (*op. cit.*, p. 402).

15. L'article paraît le 18 juillet 1953 sous la manchette «Retour de Claude Gauvreau» (*Le Haut-Parleur*, p. 5). La figure tragique de Muriel Guibault se profile derrière le portrait que trace Claude Gauvreau de cette jeune comédienne qui n'a pas encore vingt ans et qui deviendra une «actrice de

calibre international», ayant commencé à douze ans son apprentissage dramatique auprès de M^{me} Jean-Louis Audet: «Paradoxalement, dans mon esprit un peu loufoque, la vie prometteuse de cette jeune personne est sous le signe de la Mort. Dans son existence, mes pensées méditatives aperçoivent deux rôles majeurs remplis par deux admirables êtres presque morts dans la simultanéité: Muriel Guilbault, André Audet. Si Audet n'avait vécu avec tellement d'ardeur, si Muriel n'était morte avec tellement d'acharnement, le destin de Monique Miller n'aurait pas été le sien. M'approcher d'elle est un peu frôler l'aile de Maldoror.» Sur la carrière ultérieure de Monique Miller, voir Collectif, *Le Théâtre canadien-français: évolution, témoignages, bibliographie*, p. 885, et Michel Coulombe et Marcel Jean, *Dictionnaire du cinéma québécois*, p. 384.

16. Texte de base: «ayions».

17. Gérard Gingras. Son nom figure avec celui du critique Paul Gladu parmi les collaborateurs de *Métropole Magazine* en 1953.

18. L'interview de Claude Gauvreau est précédée d'une note de la Rédaction: «Claude Gauvreau sortit en claquant la porte. C'était en décembre 1951. Refusant toute concession aux exigences du métier, Gauvreau préféra interrompre lui-même sa collaboration à notre journal. Il ferma la porte et... se replia sur lui-même. Pas pour longtemps, cependant. Car Gauvreau ne saurait vivre sans s'exprimer. Après quelques mois de silence volontaire, il se redressa et alla frapper à une porte, à deux portes... On lui ouvrit, on lui permit même d'entrer dans ces grandes salles où sont rédigés les éditoriaux, les articles, les chroniques... en un mot, toute la copie dont on fait un journal. En certaines de ces salles, on accepta de publier un premier, parfois un second papier signé Gauvreau. Mais toujours, après un temps plus ou moins long, Gauvreau et les exigences du métier s'affrontèrent. ...Et chaque fois, Gauvreau reprit la route après s'être momentanément replié sur lui-même. Au Québec, les journaux dans lesquels s'exprime autre chose que des annonces, de la publicité et de la propagande ne sont pas nombreux. Encore moins nombreux ceux qui peuvent se permettre bien longtemps de "reproduire intégralement" la prose de Gauvreau ou de tout autre. Et ceux-ci ont vite fait de frapper à ces quelques portes. Gauvreau nous revient donc. Il écrit: "Je ne suis pas un traître. Je ne renie rien ni personne. Jamais. Je ne renie surtout pas mes principes et mes convictions. Je vais d'instinct — dans une circonstance donnée — à l'endroit où la liberté d'expression m'apparaît le moins en péril. Quant à moi, tout le monde est libre. Je n'impose rien à personne." L'instinct de la liberté conduit donc Gauvreau à notre porte — là où la liberté d'expression paraît être le moins en péril. Nous lui ouvrons à nouveau cette porte... pour permettre au poète qu'il se dit être de nous présenter Monique Miller» (*Le Haut-Parleur*, 18 juillet 1953, p. 5).

19. Guy Gagnon, journaliste au *Haut-Parleur* (voir *Écrits II*, p. 263, n. 155, p. 516, n. 64, et p. 539, n. 140).

20. L'article paraîtra dans *Le Haut-Parleur* (8 août 1953, p. 5) sous le titre «Les 21 jeunesses du TNM». Claude Gauvreau a assisté, le 9 juin, à une audition des étudiants du TNM au Théâtre des Compagnons loué pour la circonstance: «Sa présence à cette audition d'élèves, il l'explique comme celle "d'un ami parmi des amis". Et ce n'est pas sans émotion, comme il l'écrit, qu'il a repris contact avec ses amis. Une telle émotion avait besoin de s'exprimer, de se dispenser, de se communiquer. Devant sa machine à écrire, Gauvreau a laissé parler ses sentiments. Cela a produit huit feuillets bien tassés. Mais il n'est pas tout d'écrire, il faut surtout publier. Huit feuillets, ça couvre passablement d'espace, trop même pour la grande majorité des journaux. C'est la raison qui, encore une fois, a ramené Gauvreau à notre porte, "là où la liberté d'expression paraît le moins en péril." (La rédaction).»

21. «Solange se trouve en droit de redouter, non sans quelque effroi, de se voir classée une spécialiste de Feydeau [...] et aspire à quelque chose de plus pensé. Solange est d'une sensibilité merveilleuse. Elle est ardente, belle. Monique Miller et Marthe Mercure se sont révélées l'an dernier. La présente année, chez les femmes, est l'année de Solange Robert» (*ibid.*).

22. «Monique Miller est hors concours. A priori et a posteriori» (*ibid.*).

23. Texte de base: «Jutras». «Claude Jutra (Montréal, 1930 – Montréal, 1986). Réalisateur, acteur, monteur, scénariste. Fils de médecin, il s'intéresse très tôt au cinéma mais doit poursuivre des études en médecine qu'il termine à vingt-deux ans. Cependant, il ne pratiquera jamais, le cinéma et les arts dramatiques le passionnant par-dessus tout. [...] Dès les débuts de la télévision, il écrit *L'École de la peur* (1953), le premier téléthéâtre original diffusé à Radio-Canada» (Michel Coulombe et Marcel Jean, *Le Dictionnaire du cinéma québécois*, p. 279). Associé à l'Office national du film de façon intermittente à partir de 1954, il réalise les films documentaires *Chantons maintenant* (1956), et *Rondo de Mozart* (1956). En France, en 1959, avec l'aide de François Truffaut, il réalise *Anna la bonne*, inspiré d'un texte de Cocteau. Il obtient avec *À tout prendre* (1963) le Grand Prix au Festival du cinéma canadien. En 1971, il réalise, sur un scénario de Clément Perron, *Mon Oncle Antoine*, qui lui vaudra une grande notoriété. Parmi ses autres réalisations, signalons *Kamouraska* (1973), *Pour le meilleur et pour le pire* (1975), *Surfacing* (1980), d'après un roman de Margaret Atwood, et *La Dame en couleurs* (1984), son dernier long métrage. Il meurt en 1986. «Jutras [*sic*] est et sera un comédien. Il s'est jeté à son jeu avec ferveur et sincérité. Quelque maniérisme lui nuit un peu. [...] Relativement à l'immensité du sujet [*Le Prince de Hambourg*, de Kleist], jugement conditionné par la faillibilité de l'humain, que son jeu était un peu superficiel. Claude a beaucoup souffert dans son existence, mais il n'a pas encore souffert suffisamment... Il

apprendra, un jour, ce qu'est un fou emprisonné par sa mère. L'esprit de décision de Jutras [sic] était prenant, mais Kleist va plus creux que cela. À mon avis, du moins» (Claude Gauvreau, «Les 21 jeunesses du TNM», *Le Haut-Parleur*, 8 août 1953, p. 5).

24. Amulette Garneau. Son nom ne figure pas dans l'article de Gauvreau.

25. «Après trois années d'études à la Faculté de droit de l'Université de Montréal, [Carl Dubuc, Meudon, Seine-et-Oise, 1925-1975] quitte l'université pour s'orienter vers la création littéraire et le théâtre. Il publie un premier recueil de poèmes, *Jazz vers l'infini*, après avoir fait ses débuts avec le théâtre universitaire. Entre 1945 et 1950, il joue alternativement en français et en anglais au Montreal Repertory Theatre, puis avec diverses troupes de théâtre dont Les Compagnons de Saint-Laurent et le groupe Vien-Leclerc-Maufette. En 1946, il présente au Gesù sa première pièce de théâtre *La Fille du soleil*, féerie dramatique pour laquelle il est metteur en scène et comédien. [...] En novembre 1947, il entre au service de la station CKVL en qualité de réalisateur, d'annonceur et de reporter, fonctions qu'il assume jusqu'en 1955 dans diverses stations montréalaises et plus particulièrement à Radio-Canada. [...] À la télévision, Carl Dubuc collabore à plusieurs émissions d'actualité et d'affaires publiques, notamment *Carrefour* (1957-1958), *Ce soir ou jamais* (1962), *Champ libre* (1963-1964) et *Dossier* (1970-1972)» (Pierre Pagé et Renée Legris, *Le Comique et l'humour à la radio québécoise : aperçus historiques et textes choisis : 1930-1970*, p. 156-157). Carl Dubuc est aussi l'auteur des *Doléances du notaire Poupart* (1961) et de *Lettre à un Français qui veut émigrer au Québec* (1968).

26. Rodolphe de Repentigny, «Un peintre de l'existence», *La Presse*, 23 mai 1953.

27. Claude Gauvreau confond ici les critiques d'art Paul Gladu et François Bourgogne (pseudonyme de Rodolphe de Repentigny) qui collaborent tous deux régulièrement au journal *L'Autorité*: «La semaine dernière, dans un troisième de la rue Sherbrooke, on pouvait visiter une petite exposition d'un genre à part. Maciej Babinsky [sic], un jeune artiste d'origine polonaise exposait des aquarelles, des dessins et des eaux-fortes. Les dessins surtout étaient remarquables. D'un caractère mordant, satirique, dans une veine rabelaisienne, ses dessins sont comme autant de regards jetés sur une société où la bestialité ne sait même plus se voiler» (François Bourgogne, «Fernand Leduc et Babinsky [sic]», *L'Autorité*, 23 mai 1953, p. 5). Lors de la présentation de «La matière chante», Paul Gladu ne manifestera guère de sympathie envers Borduas, qualifiant ses théories de «fumeuses» (voir Marie Carani, *L'Œil de la critique*, p. 37-38).

28. Nous n'avons pu trouver cet article.

29. Il s'agit de la lettre du 23 mai 1953 (*Écrits II*, p. 522-523).

LETTRE 16: SAINT-HILAIRE, 30 JUILLET 1953 (p. 114)

1. Autographe, fonds privé.
2. Voir André-G. Bourassa, «Note sur *Beauté baroque*», dans *Beauté baroque, roman moniste*, p. 181-190.
3. Voir la lettre précédente, *supra*, p. 331, n. 15, et p. 332, n. 18.
4. «L'année 1950 fut marquée par l'arrivée sur les ondes d'une série de radiothéâtres qui devint rapidement une sorte d'institution, les Nouveautés dramatiques. Du 15 octobre 1950 au 15 avril 1962, 374 pièces d'une demi-heure furent présentées. Cent cinquante auteurs, certains très jeunes, firent jouer leurs textes par d'excellents comédiens et sous la direction de réalisateurs remarquables. [...] La formule utilisée par cette série en a fait un authentique laboratoire dramatique, et un théâtre expérimental. En effet, le travail s'effectuait en collaboration avec l'auteur, le réalisateur et les comédiens. Le texte était étudié, expérimenté et, selon les besoins ou les constatations du moment, il était modifié. L'auteur avait ainsi non seulement l'occasion d'écrire un texte littéraire, mais surtout le moyen de confronter son projet à la réalité de l'écriture dramatique telle qu'elle émergeait de l'expérience des comédiens et du metteur en scène» (Pierre Pagé, «Un studio expérimental: Les *Nouveautés dramatiques*», dans *Le Théâtre canadien-français, évolution, témoignages, bibliographie*, p. 303).
5. «En 1953, je rédigeai ma première longue pièce de théâtre: *L'Asile de la pureté* (quatre [sic] actes). Jean Gascon m'a dit qu'elle était "absolument injouable"» (OCC, p. 13). Cette œuvre de 1953 paraîtra sous l'appellation de «tragédie moderne en cinq actes» dans les *Œuvres créatrices complètes* (p. 501-608). Dans une lettre à Michel Lortie du 27 janvier 1969, Claude Gauvreau exprime ce jugement tardif à propos de *L'Asile de la pureté*: «Cette première longue pièce, en cinq actes, a été écrite en état d'amnésie. L'amnésie me rendant nécessaire une "récapitulation", la pièce est écrite dans une "langue archaïque très bizarre". Ce n'est pas mon objet le plus audacieux, mais son authenticité est indéniable» (BNQ, fonds Claude Gauvreau, H66 001 003). Voir aussi J. Marchand, *op. cit.*, p. 270-281.
6. «J'ai aussi deux gros livres; *Dix-Sept Lettres à un fantôme* (correspondance avec Dussault) et *Ni ho ni bât*; mais il ne s'agit pas là spécifiquement d'œuvres créatrices» (Claude Gauvreau à Janou Saint-Denis, lettre du 19 août 1968, dans Janou Saint-Denis, *Claude Gauvreau, le cygne*, p. 205).
7. Le 5 août, Borduas lui répond: «J'ai bien reçu vos deux lettres. Si j'ai attendu la dernière pour donner signe de vie c'est, tel qu'on vous l'a dit, que le travail fut passionnément dense. Vous connaissez le petit jeu des reprises: euphorie et désespoir! Production massive et destruction non moins massive jusqu'à ce qu'une certaine sérénité soit rejointe. Il me faut beaucoup piocher

pour retrouver un peu de fraîcheur, de pureté, au fond de moi-même» (*Écrits II*, p. 538).

LETTRE 17: SAINT-HILAIRE, 14 SEPTEMBRE 1953 (p. 116)

1. Brouillon de lettre (la lettre originale n'a pas été retrouvée), archives Pierre Gauvreau.

2. Voir la lettre du 30 juillet 1953, *supra*, p. 115, et OCC, p. 501-608. Jacques Marchand se montrera sévère à l'égard de cette pièce qui, selon lui, «se lit comme un mélodrame. Gauvreau abandonne ses recherches originelles pour porter sur la scène ses fantasmes mystificateurs. Le résultat est fort discutable» (*op. cit.*, p. 270).

3. Texte de base: «j'ai [R dû dactylographier S dactylographié]».

4. Le 28 août 1953, dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques».

5. Texte de base: «tels».

6. Texte de base: «dommage [R cependant A toutefois] que [R <illisible> A Beaulne a] dû».

7. Voir *supra*, p. 331, n. 14.

8. Né en France, Guy Hoffmann (1916 – 1986) débuta comme caméraman pour les studios Pathé-Nathan. Il émigra au Canada en 1948. Sa carrière comme acteur commença en 1949 aux Compagnons de Saint-Laurent. En 1951, il collabora à la création du Théâtre du Nouveau Monde, jouant dans sa production initiale de *L'Avare* et dans *Tartuffe* en 1953. Il obtint par la suite un grand succès dans *Trois Farces* de Molière présentée à Montréal en 1953-1954 et à Paris en 1955. Surtout connu comme interprète de Molière, Hoffmann joua de nombreuses pièces du répertoire théâtral, passant de Shakespeare (au Festival de Stratford) à *Pygmalion* de Bernard Shaw et à *Un lion en hiver* de James Goldman. Il assura la conception d'émissions pour enfants et joua dans plus d'une centaine de téléthéâtres. Voir Ramon Hathorn, «Guy Hoffmann», *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, p. 270.

9. André Treich jouera notamment dans le film *L'Avocat de la défense* (1955) réalisé et produit par Roger Blais, avec la participation des comédiens Jacques Auger, Jean Coutu, Denise Dubreuil, Roger Garceau, Huguette Oligny et Georges Toupin.

10. Texte de base: «comportement [R classique,] qui».

11. Un des personnages de la pièce présente cette œuvre comme un «roman policier philosophique» (voir aussi la lettre du 30 juillet 1953, *supra*, p. 115), propriété que lui contestera Jacques Marchand, pour qui le contenu philosophique est plutôt mince (*op. cit.*, p. 295).

12. Ce texte d'inspiration autobiographique sera diffusé à la radio de Radio-Canada, le 19 mai 1957, dans la série «Nouveautés dramatiques». La réalisation de cette émission d'une durée de trente minutes sera confiée à Lorenzo Godin, qui s'est joint à l'équipe de «Nouveautés dramatiques» en 1957.

13. Selon Jacques Marchand, derrière ce «tableau radiophonique tout en noir» se profile une charge violente contre Jean-Claude Dussault: «Il ne fait aucun doute que la cible soit Jean-Claude Dussault car Gauvreau a reproduit de façon presque textuelle quelques-unes des questions et des réponses des *Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu*» (op. cit., p. 303).

14. Françoise Sullivan (Montréal, 10 juin 1925), chorégraphe, danseuse, peintre et sculpteur (voir *Écrits I*, p. 351, n. 107, et Patricia Smart, «À la recherche de l'unité perdue: traces autobiographiques de l'art de Françoise Sullivan», dans *Les Femmes du Refus global*, p. 269-292). «Elle chorégraphie même des œuvres classiques pour les Ballets Chiriaeff, et c'est d'ailleurs elle qui montera en 1953, et pour la première fois au Canada, un ballet sur la légende de Rose LaTulippe, qui fera l'objet de plusieurs versions ultérieures dans de nombreuses compagnies canadiennes de danse» (Iro Tembeck, *Danser à Montréal. Germination d'une histoire chorégraphique*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1991, p. 113). Cette chorégraphie, présentée le 14 mai 1953 dans le cadre de l'émission «Hello Toronto... Ici Montréal», s'inspire d'une légende tirée de *L'Influence d'un livre* (1837) de Philippe Aubert de Gaspé fils, sur une musique de Maurice Blackburn (*Chronique*, p. 858).

15. Paterson Ewen (Montréal, 1925) étudie à l'Université McGill en 1949 avec John Lyman. Il épouse Françoise Sullivan en 1949. Il suit des cours à l'École des beaux-arts de Montréal de 1950 à 1951, période au cours de laquelle il subit l'influence de Paul-Émile Borduas. En 1956, il devient membre de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal, qu'il préside en 1960.

16. Texte de base: «accompagnés [R du danseur A du chorégraphe] allemand».

17. Heino Heiden remplaça un danseur blessé et interpréta un rôle dans la production de *Rose Latulippe* (conversation de Gilles Lapointe avec Françoise Sullivan, 4 novembre 1999).

18. Peut-être Claude Gauvreau fut-il pressenti pour l'œuvre intitulée *Les Éphémères*, dont Françoise Sullivan signa la chorégraphie. Produite en collaboration avec les ballets Chiriaeff, sur une musique d'Alexandre Glazounov (*Les Saisons*), l'émission fut diffusée le 15 novembre 1953 à la télévision de Radio-Canada. Jean Boisvert en assura la réalisation.

19. Magdeleine Arbour (Granby, 3 mars 1923), designer, animatrice d'émissions pour enfants, signataire de *Refus global* (voir *Écrits I*, p. 349, n. 96,

et Patricia Smart, «L'art dans la vie: les créations de Magdeleine Arbour», *op. cit.*, p. 191-209). Nous n'avons pu identifier la nature de ce «léger travail».

20. Voir *supra*, p. 115, la lettre du 30 juillet 1953.

21. Janine Borduas (née à Montréal, le 26 décembre 1936); voir *Écrits I*, p. 396, n. 5, et *Écrits II*, pour sa correspondance avec son père.

22. «La captivité d'Éloy» de Claude Gauvreau (inédit, 31 p.), texte non daté, manuscrit au verso de la représentation de *Bien-être* (mai 1947), conservé dans les archives Paul-Émile Borduas au Musée d'art contemporain de Montréal (T. 128). Ce projet de collaboration ne devait pas se concrétiser.

23. Comédien, scénariste. «Diplômé de l'Université de Montréal, [Marcel Sabourin (Montréal, 1935)] poursuit sa formation au TNM. Après un séjour d'un an à Paris, il étudie au Canadian Drama Studio. Sa carrière débute en 1951, alors qu'il fait partie de la Roulotte de Paul Buissonneau. Dans les années 50 et 60, il monte fréquemment sur les planches.[...] Les années 70 sont une période faste pour Sabourin. Mari trompé dans *Deux Femmes en or* (C. Fournier, 1970), il est un extra-terrestre attachant et loufoque dans *Le Martien de Noël* (B. Gosselin, 1970), un simple d'esprit qui se métamorphose en voleur assassin dans *La Maudite Galette* (D. Arcand, 1971), un prêtre bouleversant dans *Les Smattes* (J.-C. Labrecque, 1972) et un illuminé retiré du monde dans *La Mort d'un bûcheron* (G. Carle, 1973). [...] Il écrit le scénario de *J. A. Martin photographe* et s'accorde du même coup l'un des plus beaux rôles de sa carrière. [...] Une longue silhouette, des yeux vifs au milieu d'un visage doux qui peut s'ouvrir ou se refermer en un seul instant, ainsi qu'une voix reconnaissable entre mille, voilà ce qui caractérise cet acteur dont la filmographie est l'une des plus impressionnantes du cinéma québécois» (Michel Coulombe et Marcel Jean, *Dictionnaire du cinéma québécois*, p. 485-486).

24. «J'avais seize ans et j'étais à l'école du Théâtre du Nouveau Monde, en face du Gesù, quand j'ai connu Claude Gauvreau. Il y avait une espèce de bouddha noir, barbu, assis dans un coin de la salle, qui regardait ce qu'on faisait et prenait des notes. Il était plutôt timide et en même temps très sympathique. [...] Il était très intéressé à Jarry et il m'a fait jouer *Ubu roi* au collège, dans la première mise en scène de cette pièce en Amérique du Nord» («Témoignage de Marcel Sabourin», dans Claude Gauvreau, *Les Oranges sont vertes*, p. 260).

25. Gérard Gingras est le nouveau directeur du journal *L'Autorité du peuple*, acquis le 28 février 1953 par le notaire Jacques Lagacé. Sur les changements survenus à *L'Autorité*, voir *Écrits II*, p. 540, n. 141.

26. Guy Gagnon (Québec, 21 mai 1951), rédacteur en chef du *Clairon* et du *Haut-Parleur* (1950-1954 et 1971-1972) (voir *Écrits II*, p. 516, n. 64, et p. 539, n. 140).

27. Admis à l'École du Musée des beaux-arts de Montréal, Ulysse Comtois (Granby, 2 mars 1931 – Montréal, 10 juillet 1999) se joint un an plus tard au groupe des automatistes. Il expose pour la première fois individuellement à l'Échourie en 1954 et participe aux expositions « La matière chante » (1954) et « Espace 55 ». Il prend part à de nombreuses expositions et biennales (dont celle de Venise, en 1968, avec Guido Molinari). Membre de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal, il enseigne à l'Université du Québec à Montréal de 1970 à 1974, puis à l'Université Laval.

28. Rita Letendre (Drummondville, 1928) participe aux « Rebelles » en 1950 puis à « La matière chante » en 1954. Elle expose par la suite à l'Échourie en 1955. Boursière du Conseil des Arts du Canada, elle part pour l'Europe, où elle voyage avec Ulysse Comtois. De retour au Canada, elle s'installe à Toronto, avec son époux Kosso Eloul. La Galerie Simon Blais lui a consacré en 1997 une importante rétrospective (1947-1997) (voir Gaston Roberge, *Femme Lumière*). Voir aussi Denise Leclerc, *The Crisis of Abstraction in Canada: The 50s*, p. 238, et Sandra Paikowsky, *Rita Letendre: The Montreal Years, 1953-1963*, Montreal, Concordia Art Gallery, 1989.

29. Allusion à la participation de Borduas à l'exposition « Exhibition of Canadian Painting to celebrate the Coronation of Her Majesty Queen Elizabeth II » présentée en 1953 à la Galerie nationale du Canada. Il y a cependant méprise de la part de Claude Gauvreau: Borduas, dont la production picturale est interrompue depuis quelque temps déjà, expose à Ottawa deux œuvres relativement anciennes, soit au n° 9, *Femme au bijou* (1945) et au n° 10, *Sous le vent de l'île* (1947).

30. Texte de base: « fournir [R toujours] sans

31. Voir *supra*, p. 322, n. 10.

32. Claude Gauvreau, « Les 21 jeunesses du TNM », *Le Haut-Parleur*, 8 août 1953, p. 5, 3.

33. Claude Armand Sheppard, « Une rose glisse sur l'eau », *Le Haut-Parleur*, 8 août 1953, p. 4.

LETTRE 18: MONTRÉAL, 12 JANVIER 1954 (p. 119)

1. Autographe, fonds privé. Lettre datée de 1953 par erreur.

2. Guy Gagnon a signé deux articles dans *Le Clairon* de Saint-Hyacinthe au sujet de cette exposition: « New York accueille Borduas, le peintre de Saint-Hilaire », *Le Clairon*, 8 janvier 1954, p. 4, et « La peinture de Borduas est devenue un chant du monde », *Le Clairon*, janvier 1954. Le projet de voyage avec les Gagnon ne se concrétisera pas (conversation téléphonique de Guy Gagnon avec Gilles Lapointe, 10 juin 1999).

3. Vita Abramovitch.

4. Sam Abramovitch (Montréal, 12 janvier 1921): voir *Écrits II*, p. 401, n. 111.
5. Rodolphe de Repentigny (1926-1959), peintre, photographe et critique (cinéma, peinture, littérature et théâtre), étudie les mathématiques à l'Université de Montréal et la philosophie à la Sorbonne. Chroniqueur d'art à *La Presse* pendant plusieurs années (1952-1959), il s'occupe d'animer et de promouvoir les tendances non figuratives en peinture. En 1954, il expose avec les Plasticiens, dont il rédige le manifeste (qui paraîtra en 1955). De Repentigny est membre-fondateur de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal, créée en 1957. En 1959, il devient président de la section canadienne de l'Association internationale des critiques d'art.
6. Rodolphe de Repentigny rendra compte des changements profonds qui affectent la peinture de Borduas depuis son départ pour les États-Unis: «Pour qui connaissait l'œuvre de Borduas avant son départ pour les É.-U., ses tableaux récents émerveillent. L'on y voit un artiste qui, en pleine possession de ses moyens, ayant trouvé une forme d'expression très personnelle et d'une grande richesse d'évocation, rompt soudainement avec celle-ci pour entrer dans un domaine tout nouveau. L'exposition chez Passedoit permet de suivre le trajet du peintre, depuis telle toile surréaliste de 1946 qu'il a appelée "Prêtre et nonne de Babylone" [sic], jusqu'à une œuvre comme "Les arènes de Lutèce" où l'intention fait place à l'émotion. L'aspect des œuvres du peintre en est très modifié: alors que dans toutes les œuvres précédant la période actuelle le tableau se scinde en un objet complexe se développant dans un milieu indéfini, c'est-à-dire sur un fond obscur, maintenant l'œuvre est une explosion qui occupe la toile entière. De dialogue avec le monde, la peinture de Borduas devient un "chant du monde"» («Images et plastiques, Borduas, Riopelle et Beny à N. Y.», *La Presse*, 9 janvier 1954, p. 26). Rodolphe de Repentigny a aussi fait paraître un interview, «Chez Borduas à New York», dans «La situation des bons peintres américains est à peine meilleure que celle des nôtres», *L'Autorité du peuple*, 6 février 1954, p. 7, dont un extrait est repris dans *Écrits I*, p. 659.
7. Poème tiré d'un ensemble intitulé *Les Entrailles* (OCC, p. 85-99). Jacques Marchand a fait remarquer que, dans sa lettre du 13 janvier 1950 à Jean-Claude Dussault, Claude Gauvreau mentionne l'existence d'une vingtaine d'objets — «[...] j'ai sur ma table une vingtaine de petits ouvrages séparés, qui m'ont coûté quelques années de sueurs, et que j'ai au moins depuis deux ans la très ferme intention de publier en bloc» (*Correspondance*, p. 58) — alors que le recueil en comprendra vingt-six, composés de mai 1944 à août 1946 et donnés dans l'ordre chronologique dans l'édition des *Œuvres créatrices complètes*. Selon Marchand, Gauvreau y aurait introduit des textes postérieurs à 1946 (*op. cit.*, p. 184, n. 19). «Les grappes lucides», texte radio-phonique inspiré du poème du même nom, sera diffusé à Radio-Canada le

16 janvier 1954 et le 12 août 1955 dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques».

LETTRE 19: MONTRÉAL, 11 AVRIL 1954 (p. 119)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, T. 128; publiée dans *Études françaises*, vol. 34, nos 2-3, automne-hiver 1998, p. 277-278; extraits dans *Chronique*, p. 902. Borduas avait répondu le 25 mars 1954 à une lettre de Claude Gauvreau dans laquelle ce dernier lui soumettait le projet de l'exposition «La matière chante». La lettre de Claude Gauvreau n'a pas été retrouvée (voir *Écrits II*, p. 577-579).

2. L'exposition «La matière chante» aura lieu à la galerie Antoine (939 Square Victoria, Montréal) du 20 au 30 avril 1954; les tableaux sont choisis (sous le signe de l'«accident») par Borduas qui se déplace de New York pour l'occasion. Au sujet de la célèbre «querelle des peintres» qui entoura la présentation de cette exposition, voir le texte d'invitation rédigé conjointement par Borduas et Gauvreau (*Écrits I*, p. 633); voir aussi Claude Gauvreau, «La matière chante (encore)», dans *Écrits sur l'art*, p. 245-250, et *Chronique*, p. 898-924.

3. La participation de Fernand Leduc à «La matière chante» sera particulièrement appréciée par Gilles Corbeil: «Dès mon retour à Montréal, je me suis hâté d'aller voir l'exposition de "La matière chante". J'en suis sorti enchanté. Ce qui me plaît chez ces jeunes peintres, c'est qu'ils sont véritablement personnels. Ce n'est pas de la redite. Ils ne sont pas tous également doués, mais chacun s'exprime librement, sans souvenirs académiques ni systèmes. Fernand Leduc en particulier a attiré mon attention. Peu de gens ici l'ont aimé, et je ne comprends pas pourquoi. Sa peinture est vigoureuse et d'une probité admirable. Elle a quelque chose de sévère, de tragique même, qui m'émeut profondément. Au risque d'être confus je dirais que son art naît d'une sorte d'éclatement. Il a une âme pressurée. L'émotion chez lui ne chante pas, elle éclate, comme si elle avait été refoulée à l'extrême» (lettre du 10 mai 1954, archives privées).

4. Voir *supra*, p. 291, n. 6.

5. Voir *supra*, p. 321, n. 4.

6. Alfred Olssen exposera pour la première fois en octobre à l'Échourie: «Cette première exposition des travaux d'Olssen n'est pas entièrement homogène. Plus de la moitié des œuvres sont d'une facture très personnelle, mais un certain nombre, notamment en couleurs chaudes, montrent un désarroi, comme si elles étaient le signe d'un choc, d'une surprise. [...] Olssen est un peintre qui se cherche et, même si en adoptant certaine manière qui ne lui est pas originale il est à craindre qu'il fasse fausse route, il faut lui savoir gré de risquer la découverte qui a semblé un moment faire sa force»

(Rodolphe de Repentigny, «Le romantisme bleu du peintre Olssen», *La Presse*, 6 octobre 1954, p. 35).

7. Voir *supra*, p. 339, n. 28.

8. «Parmi les nouveaux venus, il était impossible de ne pas remarquer Ulysse Comtois [...]» (*Écrits sur l'art*, p. 72). Il fut effectivement remarqué par la critique: «Aux côtés de peintres déjà connus — Pierre Gauvreau, Jean-Paul Mousseau, Gabriel Filion et Marcel Barbeau — on trouve des jeunes au talent indéniable: Rita Letendre, Ulysse Comtois, Guy Michon, etc.» (Paul Gladu, «À la Galerie Antoine — Borduas, Paul-Émile et l'accident...», *Le Petit Journal*, 25 avril 1954, p. 58).

9. Voir *supra*, p. 326, n. 15.

10. Voir *supra*, p. 329, n. 2).

11. Claude Vermette (Montréal, 10 août 1930) étudie au Collège Saint-Laurent, à l'atelier de Paul-Émile Borduas et à l'atelier du Frère Jérôme au Collège Notre-Dame. Dès 1946, il expose à la Société d'art contemporain, mais ne présente ses premières céramiques qu'en 1950, à Bruxelles, avec des peintres canadiens. Sa première exposition individuelle de céramiques est organisée à la Galerie Agnès Lefort en 1951. Il se rend en Europe de 1952 à 1954 pour compléter sa formation et séjourne en France, en Espagne, au Portugal, en Italie, en Hollande et dans les pays scandinaves. Il s'adonne aussi à la gravure et publie en 1975, accompagné d'un texte d'Eugène Cloutier, une série de gravures intitulées *Blanc Seing*. On retrouve ses murales dans plusieurs édifices publics, stations de métro, banques et sièges sociaux.

12. Hans Eckers participa aux «Rebelles» (1950), à l'exposition «Les étapes du vivant» (1951) et à «Paintings by Paul-Émile Borduas and By a Group of Younger Montreal Artists» à la Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal en 1952. Le critique Robert Ayre notera: «Hans Eckers s'amuse avec des lignes» (Robert Ayre, «Art Notes. Varied Range Presented by Borduas», *The Montreal Star*, 2 février 1952, p. 28). Charles Doyon mentionne brièvement les «éradications» de Hans Eckers, qu'il qualifie de «germinations autour de l'arbre de vie, dont des racines qui s'étirent au fil de fer [...]» («Paul Borduas et ses adeptes», *Le Haut-Parleur*, 16 février 1952, p. 4). Eckers exposera un tableau de petites dimensions à «La matière chante» en 1954.

13. André Champeau (pseud. Jean-Louis Champagne): voir *supra*, p. 327, n. 20.

14. Cette participation de Dyne Mouso ne fut pas sans susciter quelques tensions, comme l'a rappelé François-Marc Gagnon: «Quand Dyne Mouso suggéra à Borduas que c'était à cause de ses liens avec Mousseau qu'elle avait été acceptée à «La matière chante», il prit très mal la suggestion

(communication personnelle). On verra que sa contribution fut très remarquée par la critique» (*Chronique*, p. 901, n. 47).

15. Michel Ker Salaün.

16. Gilles Groulx (Montréal, 1931-1994), peintre, monteur, réalisateur et scénariste, fait des études à l'École des beaux-arts et entreprend une carrière de peintre. Il réalise quelques films de commande pour la télévision et devient monteur d'actualités au service des nouvelles de Radio-Canada. En 1957, il publie aux Éditions d'Orphée un recueil de poèmes automatistes écrit durant les années 1953-1954. Il entre à l'Office national du film en 1956 comme monteur, puis il devient réalisateur. On lui doit plusieurs films et documentaires: *Golden Gloves* (1961), *Voir Miami...* (1963) sur un texte de Paul-Marie Lapointe, *Un jeu si simple* (1963), *Le Chat dans le sac* (1964), *Où êtes-vous donc?* (1968), *Entre tu et vous* (1969), *24 Heures ou plus...* (1969), *Première Question sur le bonheur* (1977).

17. Jocelyn Joly.

18. Selon Claude Gauvreau, Borduas se serait reproché d'avoir retenu les toiles de Tomi Simard lors de sa sélection à «La matière chante» (*Écrits sur l'art*, p. 73).

19. Voir *supra*, p. 327, n. 19.

20. Claude Picher croira déceler chez Marot et chez plusieurs jeunes peintres non figuratifs, une absence de profondeur, un geste automatique paresseux, un laisser-aller «qui libère l'inconscient, mais ne commande pas nécessairement l'œuvre d'art» («Les "Boy-Scouts" de M. Gauvreau au bal de la matière qui chante», *L'Autorité*, 22 mai 1954, p. 6). Claude Gauvreau se portera à leur défense: «Les tableaux de Champagne, de Marot, de Ker Salaün, de Comtois, de Michon, de Sined, entre autres, m'apparaissent à moi comme d'une belle abondance et d'une estimable fermeté» («Le débat Gauvreau-Picher: qu'est-ce que l'automatisme?», *L'Autorité*, 29 mai et 5 juin 1954, p. 1, 4, 5; repris dans *Écrits sur l'art*, p. 262).

21. Guy Michon.

22. «Je ferai l'impossible pour me rendre à votre généreuse invitation. Mais je ne sais pas encore. J'aurai une importante exposition particulière à Philadelphie tout le mois d'avril. J'ai promis d'être à l'ouverture et de passer quelques jours avec de jeunes artistes de là» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 25 mars 1954, *Écrits II*, p. 578).

23. «Vous faites un "show" de cette sélection: show où je serai le clown. Le clown a droit à un salaire: \$ 2.50 ne me semblait pas excessif!... N'en parlons plus» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 31 mars 1954, *Écrits II*, p. 580; voir aussi *Chronique*, p. 898). La sélection a lieu le 17 avril.

24. Jean Goguen ne participa pas à l'exposition, bien qu'il fût présent aux séances de sélection de Borduas. Voir *supra*, p. 127, lettre 22.

25. «Il faut dire que les forces contre-révolutionnaires en gestation, avec Molinari à leur tête, étaient très hostiles envers l'exposition et envers Borduas personnellement et avaient même essayé sans succès de boycotter l'entreprise» (*Écrits sur l'art*, p. 73). Guido Molinari, qui voyage alors en Gaspésie, fera parvenir un télégramme de protestation au *Petit Journal* qui le présente comme l'un des «théoriciens de l'automatisme à Montréal» (Anonyme, «Pêle-Mêle», *Le Petit Journal*, 29 août 1953): «N'ai jamais adhéré au groupe automatiste — stop — ne puis donc en être un théoricien — stop — je suis le théoricien du molinarisme» (Guido Molinari, *Écrits sur l'art* (1954-1975), p. 14).

26. «Quant à Barbeau, on ne comprend pas ses réticences. Comment le peintre des *Combustions originelles* pouvait-il avoir des problèmes avec le mot cosmique? On finit par se convaincre que la nature cosmique ou non des œuvres n'était peut-être pas si importante» (*Chronique*, p. 902).

27. Selon Claude Gauvreau, Mousseau, qui présente plusieurs tableaux de grandes dimensions, figure avec Fernand Leduc, Pierre Gauvreau et Marcel Barbeau parmi les «vétérans de l'automatisme» qui prennent la vedette à «La matière chante» (*Écrits sur l'art*, p. 72). Sur la participation de Mousseau, voir aussi François Bourgogne (Rodolphe de Repentigny), «Comment faut-il regarder une toile non figurative?», *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, p. 7, et Robert Ayre, «Art Notes and Comments», *The Montreal Star*, 24 avril 1954, p. 21, qui souligne l'«organisation complexe et serrée» de Mousseau.

28. «La critique, en art, mon cher Claude, n'a pas de valeur scientifique. Elle n'a qu'une valeur d'intérêt émotionnel, poétique. Elle ne communique, d'abord, qu'à un petit groupe d'êtres hautement apparentés. Et, elle sera d'autant plus valable qu'elle sera plus passionnée: plus valable parce que plus communicative — Sadisme révolutionnaire où un brin de douceur est requis» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 31 mars 1954, *Écrits II*, p. 580).

29. René Chicoine, peintre académique, qui produit, selon Gauvreau, des objets sans mystère, rassurants, qui ne mettent pas en péril la paix et la passivité (*Écrits sur l'art*, p. 172).

30. Borduas fera un bref séjour à Montréal, du 16 au 21 avril 1954, à l'occasion de la présentation de «La matière chante». De retour à New York, il transmet le message suivant à Claude Gauvreau: «Je vous ai mal remercié, mal félicité pour votre heureuse initiative. J'espère que les résultats le feront mieux que moi. Je garde aussi le regret de vous avoir très peu parlé durant cette folle visite» (*Écrits II*, p. 590).

LETTRE 20: MONTRÉAL, 8 MAI 1954 (p. 122)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128.

2. Voir *supra*, p. 323, n. 14.

3. Gérard et Gisèle Lortie (voir *Écrits II*, p. 296).

4. Jugement porté par Rodolphe de Repentigny. Gauvreau y fait écho dans sa lettre du 10 mai 1954. La phrase proviendrait de l'article «Les leçons d'une saison», paru dans *La Presse*, 8 mai 1954, p. 75. Voir *Écrits sur l'art*, p. 74, et *infra*, p. 349, n. 3.

5. Joseph Barcelo, Luc Choquette, Paul Dumas, Albert Jutras, Jules Brahy sont des collectionneurs qui avaient déjà fait chacun l'acquisition d'une œuvre de Borduas.

6. La présence de John Lyman est digne de mention, puisque Borduas et lui se sont brouillés en 1948 (voir *Écrits I*, p. 414, n. 52).

7. Ancien conservateur du Department of Art au National Museum of Wales, professeur émérite et directeur artistique bien connu au Royaume-Uni, John Steegman succède en 1952 à Robert Taylor Davis au Musée des beaux-arts de Montréal. Bilingue, il a donné des conférences sur l'art européen pour le British Council dans plusieurs pays, notamment aux États-Unis, où il fut professeur d'histoire de l'art à l'Université de Chicago. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont *Hours in the National Portrait Gallery*, *Sir Joshua Reynolds, A Life* et *The Rule of Taste, 1730-1830*. Sur John Steegman, voir *Canadian Art*, vol. 10, n° 1, automne 1952, p. 39.

8. Dans un article intitulé «Les leçons d'une saison» (*La Presse*, 8 mai 1954, p. 75), Rodolphe de Repentigny, qui porte un regard rétrospectif sur la saison, souligne la vitalité du milieu à l'origine de nombreuses initiatives stimulantes: «Dans ce domaine, la palme va indubitablement à Claude Gauvreau pour son organisation de l'exposition "La matière chante" dont Borduas a assuré la tenue. Exposition qui a remis en circulation, si l'on peut dire, la peinture la plus originale et significative qui se pratique à Montréal. En deux semaines, 1 400 personnes ont visité l'exposition à la galerie Antoine. Pour une exposition de ce caractère, où aucune concession n'avait été faite, c'est un plein succès, une preuve que le public n'est pas aussi bête que certains le prétendent.»

9. Rodolphe de Repentigny a consacré plusieurs articles à «La matière chante»: le 24 avril, dans *La Presse*, «Vitalité de l'art: la Matière chante»; le 1^{er} mai, dans *L'Autorité*, «La matière chante. La place de l'art "créateur"» et «Comment faut-il regarder une toile non figurative?». Il interviendra à nouveau dans le débat le 19 juin 1954 sous le pseudonyme de François

Bourgogne, avec «La trahison des clercs. Un critique répond à Pierre Gélinas et à Claude Picher».

10. Gabriel La Salle, «Lettre ouverte à Claude Gauvreau», *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, p. 7.

11. Autre pseudonyme de Rodolphe de Repentigny (avec celui de Jauran). L'article s'intitule «La matière chante. La place de l'art créateur» (*L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, p. 7).

12. Claude Gauvreau, «La grande querelle des peintres: réponse de Claude Gauvreau à l'inquiétude de Gabriel La Salle», *L'Autorité*, 2 mai 1954, p. 6; repris dans *Écrits sur l'art*, p. 251-253. «Gabriel La Salle, l'ancien critique du journal *Le Canada* s'attaque à l'inaccessibilité des travaux automatistes. Il leur reproche de ne pas s'adresser à la "foule" à cause d'un dépouillement excessif de matière. Il met en garde les surrationalistes contre le subjectivisme, qui ne peut être un but valable, qui oublie l'apanage de la peinture, car il ne concerne que le moi du peintre et non la communication avec les autres. Un art plus chargé de signification lui semble s'imposer» (Marie Carani, *L'Œil de la critique*, p. 58).

13. Guy Viau.

14. Interview non retrouvé.

15. Allusion à la «Chronique des arts» de Paul Gladu qui paraîtra — après celles du n° 14 (novembre-décembre 1953) et du n° 16 (mars-avril 1954) — dans le n° 17 de la revue *Arts et pensée*. Après avoir critiqué le procédé de sélection en usage à «La matière chante» (qui repose entièrement sur le jugement de Borduas, formule qu'il juge «vicieuse à l'extrême»), Paul Gladu livre ce commentaire: «Tout ce qui fait l'orgueil du genre humain a dépendu de tout, excepté l'accident. Le Parthénon; la fresque de la voûte de la Chapelle Sixtine, de Michel-Ange; les cathédrales gothiques; *La Jeune Parque*, de Valéry; *Hamlet* de Shakespeare; toutes ces œuvres transcendantes sont des merveilles préméditées, des merveilles de calcul, des merveilles de persévérance! [...] Quant à ce qui est cosmique... je crains que ce ne soit que des mots. La moindre feuille d'arbre, le moindre caillou participe de l'univers. [...] Ceci dit, je prie qu'on ne sous-estime pas l'importance et la qualité de l'événement! Ceux qui se groupent autour de Borduas sont pleins de sincérité et de talent. J'ai admiré particulièrement les encres d'Ulysse Comtois et de Rita Letendre; les toiles de Pierre Gauvreau et celles de Jean-Paul Mousseau. Les visiteurs ont pu également admirer les œuvres de Gabriel Filion, de Marcel Barbeau, de Guy Michon, etc. Enfin, quoi que l'on pense des théories que défendent les tenants de l'automatisme, il reste que cette salle de la galerie Antoine contient l'un des plus beaux spectacles artistiques qu'il m'ait été donné de voir! Ce mouvement est dans toute sa force. Ses participants sont jeunes et convaincus. Je me réjouis de ce que l'art

canadien, et même l'art tout court, compte de tels défenseurs. Grâce à eux, il est possible d'entrevoir une efflorescence d'œuvres intéressantes. En terminant, je crois exprimer le sentiment d'un grand nombre d'entre nous, en disant à ceux qui ont répondu à l'appel de Gauvreau : "nous espérons beaucoup de vous" » (« Chronique des arts. La matière chante », *Arts et pensée*, n° 17, mai-juin 1954, p. 155-157).

16. Le texte paraît le jour même sous le titre « Les leçons d'une saison » (*La Presse*, 8 mai 1954, p. 15).

17. De Pierre Lebeuf. L'expression revient dans les lettres du 6 août et du 21 septembre 1954.

18. Ailleurs, Gauvreau écrit « Tomi Gunn ». C'est-à-dire, en traduction, une mitrailleuse.

19. À propos de cet ajout, Claude Gauvreau précise : « L'objet était nuisible à l'unité de la présentation et je le retirerai immédiatement de l'exposition ; mais je le fis examiner par tous ceux qu'il pouvait intéresser. [...] Marcel Barbeau reconnu à l'objet une assez belle fermeté d'écriture et Ulysse Comtois eut une phrase qu'il ne serait pas inutile de méditer : "Le type a été obligé d'inventer un objet, et c'est un événement dans la vie d'un homme, peut-être, éventuellement cet événement-là finira-t-il par transformer la vie de cet homme" » (Claude Gauvreau, « "La matière chante (encore)" ». Le porte-parole des peintres abstraits répond aux attaques d'un "figuratif", *Écrits sur l'art*, p. 245-246).

20. La galerie Agnès Lefort ouvre ses portes le 30 octobre 1950, au 1028 de la rue Sherbrooke Ouest. Au service des pratiques d'avant-garde, la galerie présentera en moyenne neuf expositions par année au cours de la décennie. Vers la fin de la saison 1952-1953, Agnès Lefort est forcée de déménager au 1504 de la rue Sherbrooke Ouest, près du Musée des beaux-arts de Montréal. En septembre 1961, la galerie est vendue à Marie Godard et prend alors le nom de Godard-Lefort. Voir Hélène Sicotte, *La Galerie Agnès Lefort*. Sur Agnès Lefort, voir aussi *Écrits sur l'art*, p. 380.

21. L'exposition réunit les œuvres de dix-huit artistes de Montréal, dont certaines ont été exposées à « La Matière chante ». Albert Dumouchel, y présente *Nids dévastés* et *Le Ciel déchiré de cris*, Pierre Gauvreau, deux compositions non identifiées, « cortège de formes imprécises accompliss[an]t une sorte de rite primitif alliant l'ensorcellement [sic] de la danse au mystère d'une musique sacrée », Fernand Leduc, *Le Jour férié*, Rita Letendre, *Le Jardin d'étoiles*, Gérard Tremblay, *Nuit mobile*, Léon Bellefleur, *Engoulevants*, Jean Dallaire, *Calomnie*, Fritz Brandtner, « un beau dessin sur lino entaillé », Gordon Webber, « trois abstractions fort habiles », Boris Vanier, *La Chandelle* et *Petit Aquarium*, Joseph Iliu, *Composition*, Mary Filer, « un jardin plantureux de Vancouver », et Agnès Lefort, *Gold Eye*, une toile d'inspiration cubiste

(voir Pierre Saucier, «Tournée dans l'ouest d'une exposition réunie par M^{lle} Agnès Lefort», *La Patrie*, 10 juillet 1954, p. 39). Un article paru dans *La Presse* précise les villes de l'Ouest canadien rejointes lors de cette tournée, qui s'échelonne d'octobre 1954 à juin 1955 : «Au mois d'octobre, elle sera à Edmonton, en novembre elle ira à l'Université d'Alberta, en décembre, elle sera en vue à l'Université de la Colombie-Britannique, et par la suite à Victoria. En février ce sera au tour de Regina College de l'exposer, et en mars, à celui de l'Université du Manitoba, tandis qu'en avril elle passera à l'Université de Saskatchewan. Les deux derniers endroits où elle sera exposée seront, en mai et juin respectivement, Calgary et Brandon» (Anonyme, «Neuf mois d'expositions pour une collection montréalaise», *La Presse*, 4 septembre 1954, p. 31).

22. Texte de base : «*parcourera*».

23. Voir *supra*, p. 322, n. 7.

24. Gaston Miron (1928-1996) publie, avec Olivier Marchand, en 1953, un premier recueil de poèmes, *Deux Sangs*. La même année, il fonde la maison d'édition L'Hexagone, où paraîtront certaines des œuvres les plus importantes de la poésie québécoise, notamment celles d'Alain Grandbois, de Paul-Marie Lapointe et de Roland Giguère. Les poèmes de Gaston Miron seront réunis sous le titre *L'Homme rapaillé* (Presses de l'Université de Montréal, 1970), un recueil qui connaîtra de nombreuses rééditions, dont la plus récente dans la collection «Poésie/Gallimard» (1999).

25. Il s'agit, selon John Robert Colombo, d'un jeune étudiant juif de Montréal qui étudiait la poésie avec Irving Layton et qui fit paraître quelques poèmes dans des revues à la fin des années cinquante et au début des années soixante. «*He was always coming up with schemes to further the cause of creative writers both French and English that came to naught or at least to little*» (lettre de John Robert Colombo à Gilles Lapointe, 28 juin 1999).

26. Ce projet de publication ne sera pas mené à terme. Selon John Robert Colombo, seule la maison The Ryerson Press aurait été susceptible à l'époque de publier un ouvrage de cette nature.

LETTRE 21 : MONTRÉAL, 10 MAI 1954 (p. 125)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T.128. La réponse de Borduas, datée du 15 mai 1954, fut envoyée par Gauvreau à *L'Autorité*, qui la publia en première page de son édition du 22 mai 1954 sous la manchette «La guerre cosmique : Borduas et Gauvreau» (voir *Écrits II*, p. 601-603).

2. L'article dévoilait la supercherie de Jean-Paul Lemieux (alias Paul Blouyn) et d'Edmund Alleyn, qui auraient déjoué le jugement réputé infallible de

Borduas en soumettant à « La matière chante » « deux toiles [L'Oiseau roc et Ça arrive dans les meilleures familles n° 1] conçues en pure blague et de la façon la plus grossièrement loufoque » (Claude Picher, « L'opinion d'un peintre de Québec. Au bal de La matière chante, ce ne sont pas toujours les mêmes qui dansent », *L'Autorité*, 8 mai 1954, p. 4).

3. Voir Claude Gauvreau, « La querelle des peintres. "La matière chante" (encore) : le porte-parole des peintres abstraits répond aux attaques d'un "figuratif" ... », *L'Autorité*, 15 mars 1954, p. 7 (repris dans *Écrits sur l'art*, p. 245); Claude Picher, « Les Boy-Scouts » de M. Gauvreau au bal de la matière qui chante », *L'Autorité*, 22 mars 1954, p. 6.

4. Voir *supra*, p. 123, la lettre du 8 mai 1954.

LETTRE 22: MONTRÉAL, 17 MAI 1954 (p. 126)

1. Autographe, Musée d'art contemporain, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128. Un brouillon de cette lettre a été conservé par Pierre Gauvreau.

2. Lettre de Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, 15 mai 1954 (*Écrits II*, p. 601-603).

3. « Dans votre réponse que j'admire, se trouvent des pensées injustes envers mes amis de New York. Je cite votre citation de Rodolphe de Repentigny : "Par contre aux États-Unis... on ne retrouve guère de justification, hors celle du pur métier". Ceci est faux. Il est aussi facile de justifier ces peintures sur tous les plans de l'activité humaine que n'importe quels autres peintres, ou peintures, du monde » (*Écrits II*, p. 602).

4. « Par comparaison avec la peinture américaine contemporaine, Borduas voit dans le travail des peintres de Montréal une remarquable unité sur le plan intellectuel et social, ce qui nous rapproche de l'état existant à Paris. Par contre, aux États-Unis, parmi la floraison de tous les genres que pratiquent des milliers de peintres, on ne retrouve guère de justification hors celle du pur métier. La peinture y est à un stage [*sic*] beaucoup plus artisanal et le peintre n'est guère pris par l'intérieur. Il ne devient pas, concurremment à l'évolution de son art, un être différent » (Rodolphe de Repentigny, « Borduas ravi par une jeune génération de peintres montréalais », *La Presse*, 21 avril 1954, p. 33). Borduas refusa d'endosser cette déclaration faite en son nom par Gauvreau sur l'évolution de la peinture américaine.

5. Brouillon: « vous [R parlez A m'entretenez] est ».

6. Brouillon: « Je [R me surprends A m'abandonne] à ».

7. Brouillon: « puisque [A , dans la lettre,] vous [R y] appelez ».

8. Il s'agit de la lettre de Borduas du 15 mai, que Gauvreau publie sans son autorisation.

9. Par cette indiscretion, Gauvreau rend publique l'idylle naissante de Borduas et d'une jeune Montréalaise. « Certes, aucune indiscretion n'a été commise en offrant ma dernière lettre à *L'Autorité*. Quel nom! Mon Dieu [...] Bon, c'est fait et joliment fait peut-être... Mais de nature à me créer des complications... Tant pis! » (Paul-Émile Borduas, lettre du 21 mai 1954, *Écrits II*, p. 606).

10. Reconnaisant qu'elle puisse produire une « incantation émotive », Gabriel La Salle exprime néanmoins de fortes réserves à l'endroit d'une approche picturale née sous le signe de l'accident, qu'il juge par trop subjective (le peintre peignant pour lui-même) et qui refuse de représenter un contenu clairement identifiable (voir Gabriel La Salle, « Lettre ouverte à Claude Gauvreau », *L'Autorité*, 1^{er} mai 1954, p. 7; *Écrits sur l'art*, p. 251-253, et *Chronique*, p. 921-924). À cette critique, Claude Gauvreau répondra : « La peinture surrationnelle est la peinture la plus concrète qui soit — car elle ne dissimule pas sa réalité derrière des paravents abstraits que sont les similitudes, les ressemblances, les illusions, les régularisations définissables. Elle est de la matière, elle n'est que de la matière, elle est la sensibilité humaine matérialisée; elle est le concret par excellence » (« La grande querelle des peintres: réponse de Claude Gauvreau à l'inquiétude de Gabriel La Salle », *L'Autorité*, 22 mai 1954, p. 6).

11. Claude Gauvreau, « La matière chante (encore): le porte-parole des peintres abstraits répond aux attaques d'un "figuratif"... », *L'Autorité*, 15 mai 1954, p. 7; *Écrits sur l'art*, p. 245-250.

12. Café-restaurant-galerie (au sous-sol d'un restaurant au 54 de l'avenue des Pins Ouest) qui ouvre à l'automne 1954: « Tout un groupe de jeunes peintres pourront exposer cette saison grâce à la nouvelle salle d'exposition mise à leur disposition par l'Échourie au 54 de l'avenue des Pins. La cimaise est assez considérable pour permettre une exposition fort représentative, comme l'on peut d'ailleurs en juger d'après la première exposition faite en cet endroit, celle des œuvres du peintre Olssen. Cet artiste est responsable de la décoration du local, en un ton gris qui permettra d'y exposer avantageusement aussi bien les grandes huiles les plus agressives que les petites aquarelles les plus délicates » (Rodolphe de Repentigny, « Le Romantisme bleu du peintre Olssen », *La Presse*, 6 octobre 1954, p. 35). Les plasticiens y tiendront leur première exposition du 10 février au 2 mars 1955 (voir Marie Carani, *L'Œil de la critique*, p. 121).

13. Bernard Teyssède a explicité les raisons de cette discorde: « L'exposition *La matière chante*, organisée par Claude Gauvreau sous l'égide (lointaine) de Borduas, a ouvert une crise. Gauvreau, qui insiste sur le hasard accepté, sur le rythme cosmique, apprécie les poèmes et les dessins de Molinari, non ses tableaux, qu'il ne juge pas assez "accidentels" mais trop bruts, trop

sommaires. Il n'y retrouve pas la luxuriance d'un Masson. Molinari, pour sa part, tout en estimant Borduas, ne tolère pas qu'on lui prête le rôle de "suprême arbitre", il est moins sensible à son équilibre formel qu'à la véhémence de Riopelle et de Barbeau — de Pollock surtout» (*Guido Molinari, Un point limite de l'abstraction chromatique*, p. 6-7).

14. Suzanne Rivard Le Moyne, peintre et enseignante aux Beaux-arts de Québec. Claude Gauvreau est d'avis que cette participante à l'exposition à «La matière chante» avait été préalablement informée de la supercherie : «J'ai parlé de Suzanne Rivard, qui enseigne (m'a-t-on dit) aux Beaux-arts de Québec, tout à côté de M. Jean-Paul Lemieux. M^{lle} Rivard faisait-elle partie de la "conspiration"? En tout cas, elle est la seule des trois, à ma connaissance, à s'être rendue sur les lieux de l'exposition. Sa visite expliquerait pourquoi son nom ne figure pas dans la prose fielleuse du sclérosé de Québec. Ayant vu d'elle-même l'éclatante santé qui régnait à "La matière chante", elle a peut-être eu honte de toute cette tromperie que d'aucuns interpréteraient comme de la bassesse. Je ne détesterais pas quelque explication à ce propos» (*Écrits sur l'art*, p. 249). Selon Gauvreau, les tableaux de Suzanne Rivard, comme ceux d'Alley et de Lemieux, seraient passés «singulièrement inaperçus» à «La matière chante» (voir *ibid.*, p. 247). Des œuvres de Suzanne Rivard seront exposées dans le cadre des manifestations «Les femmes artistes de Montréal des années 1950» à la galerie d'art Concordia, du 6 janvier au 13 février 1988, et de l'«Hommage à l'École des beaux-arts de Montréal 1923-1969» présenté à la galerie de l'UQAM du 27 janvier au 19 février 1989. Une exposition particulière de ses œuvres intitulée «Survole» a été montrée du 16 mai au 30 juin 1996 à la Galerie d'art d'Ottawa. De Suzanne Rivard, voir «La critique d'art fait lamentablement défaut chez nous. Mais la critique est difficile», *Le Devoir*, 15 avril 1961, p. 9, 14.

15. Un jeune peintre «prometteur», «au talent indéniable», selon les appréciations des critiques Paul Gladu et de Rodolphe de Repentigny, qui rendent compte de «La matière chante». Avant de participer à «La matière chante», Guy Michon (Montréal, 1925) expose à «La Place des artistes» en 1953, ainsi qu'à l'exposition collective à la librairie Tranquille, en février 1954 (voir *Chronique*, p. 843, 890, 901).

LETTRE 23 : MONTRÉAL, 30 MAI 1954 (p. 128)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128; *Chronique*, p. 915-918.

2. L'exposition présentée à la librairie Tranquille sous le titre provocant «L'intention vs l'accident» se tint du 27 mai au 25 juin 1954 : «[...] chaque peintre était représenté par un tableau : un *Paysage d'hiver* d'Edmund Alley, un *Portrait* de Suzanne Bergeron, un *Calvaire* de Louise Garant, une *Nature morte* de Pierrette Filion, *Femme dinant* de Denys Matte, *La mort d'un moine*

de Guy Paradis, *Impression d'automne* de Claude Picher, *La maison blanche* de Jeanne Belleau, un *Paysage* de Benoît East, *Le Champ* d'André Garant, une *Nature morte* de Gisèle Leclerc, et *Fille au bois* de Denys Morisset» (*Chronique*, p. 914-915).

3. Une affirmation que tend à confirmer le jugement du critique Mario Duliani : « Or, depuis déjà depuis un bon moment, la guerre est déclarée entre Québec et Montréal... Je veux dire par là qu'elle fait rage entre des jeunes peintres québécois et de jeunes peintres montréalais divisés par une conception différente, toute personnelle de la peinture. Les deux armées ont des critiques qui les prônent, les soutiennent et les encouragent, notamment et surtout celle de Montréal, en la personne de Claude Gauvreau de *L'Autorité* à qui se sont joints M. Bernard Hébert et d'autres. [...] Les Montréalais, par la bouche de leur chef Claude Gauvreau, portant des moustaches à la Mongole, d'un effet mirifique, soutenu par des jeunes comme Mario Merola, et par d'autres, livrèrent des offensives terribles... Les Québécois ripostèrent... cela donna lieu à un échange de vues originales, curieuses, parfois étranges, mais toujours inspiré par le noble souci d'un idéal esthétique que l'on sentait profondément ancré chez les uns comme chez les autres. [Claude Gauvreau et Claude Picher] furent avec un rare talent, les orateurs les plus en vue des deux camps opposés » (« Des peintres, pas tranquilles, se battent chez Tranquille!... », *Dimanche-Matin*, 6 juin 1954).

4. « Une charmante animatrice, particulièrement cultivée et douée, Judith Jasmin de Radio-Canada, arrivée avec ses appareils de prise de son, dirigea ce débat passionnant, et parfois des plus violents » (*ibid.*). Judith Jasmin (1916 – 1972) contribue durant les années 1950 et 1960 à la création et à l'évolution du Service des affaires publiques du réseau français de Radio-Canada. Voir Colette Beauchamps, *Judith Jasmin 1916-1972 : de feu et de flamme*.

5. Charles Maillard (Tiaret, Algérie, 1887 – Montréal). Voir *Écrits I*, p. 57, n. 17.

6. « Les *Sagittaires* » : exposition organisée du 1^{er} au 9 mai 1943 par Maurice Gagnon à la galerie Dominion (1448, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal). Vingt-trois artistes y exposaient, dont onze élèves de Borduas à l'École du meuble. Le jury était formé de Borduas, Maurice Gagnon, François Hertel et Alfred Pellan. L'exposition présentait un caractère hétérogène, respectant les particularités de chacun des artistes. Une avant-garde mieux définie devait bientôt en émerger (voir *Écrits sur l'art*, p. 26, et p. 78, n. 28 pour la liste des participants; aussi *Chronique*, p. 87-93).

7. Denys Morisset (Paris, 8 août 1930 – Québec, 24 janvier 1990), peintre, émailleur, expose chez Tranquille *Fille au bois*, « une charmante figure de femme au chapeau et au foulard vert » (Mario Duliani, art. cité). Il étudie à l'École des beaux-arts de Québec (1945-1951) où il obtient son baccalauréat.

En 1950, il présente une vingtaine d'huiles et quelques dessins chez Tranquille. En 1951, il se mérite le prix de peinture et en 1954 le prix en art décoratif au Concours Artistique de la Province. Il participe en 1957 à «35 peintres dans l'actualité» au Musée des beaux-arts de Montréal et expose en 1960 à la Galerie libre. Il fait par la suite des stages à Mexico (1962-1965), à Paris et à Marseille (1968). Il présente en 1972 au Musée du Québec le «Morisset's Bazaar», un happening de peintre photographe iconoclaste. Il expose par la suite en 1976 à la galerie Benedek-Grenier, Place d'Youville à Québec. «Denys Morisset a touché à tout ou presque. Peintre et photographe, il s'est intéressé à la photographie. Cinéaste, il s'est passionné pour le mouvement et la lumière. Artisan, il a abandonné l'émail et la gravure. Animateur, il a défendu la murale de Jordi Bonet au Grand Théâtre et enseigné quelque temps à l'École des Arts visuels» (Jean Royer, «Denys Morisset, peintre par plaisir et liberté», *Le Soleil*, 24 avril 1976, p. H1). Voir aussi Adrien Robitaille, «Denys Morisset», *Le Devoir*, 13 décembre 1950, p. 6; Anonyme, «Exposition Denys Morisset», *La Presse*, 2 février 1960, p. 32; François Demers, «Du grand "Art" à l'art vécu», *Le Jour*, 30 avril 1976, p. 15; Jean Giroux, «Entrevue avec Denys Morisset. "Moi, je m'amuse..."», *Le Soleil*, 8 avril 1972, p. 55.

8. Edmund Alleyn (Québec, 9 juin 1931) étudie à l'École des beaux-arts de Québec où il obtient en 1955 un diplôme de professeur de dessin. La même année, il reçoit une bourse de la Société Royale et le Grand prix aux Concours Artistiques de la Province de Québec. Entre 1955 et 1971, il vit à peu près continûment à Paris. Ses recherches picturales sont primées en 1959, au cours d'une exposition organisée au Guggenheim à New York et, en 1960, à la Biennale de Venise. Il délaisse par la suite une production essentiellement non figurative, pour se consacrer à des œuvres interdisciplinaires qui requièrent la participation du public. Il revient d'Europe en 1971 et est engagé, l'année suivante, comme professeur au Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa. Parmi ses principales expositions individuelles, mentionnons celles présentées à la galerie Agnès Lefort (1955), au Théâtre Fauteuil à Bâle (1958), «Recents Paintings», Roberts Gallery, à Toronto (1960), «Edmund Alleyn: gouaches, dessins, monotypes 1955-1960» à la galerie Agnès Lefort (1960), «Edmund Alleyn», galerie Dresdnere, Toronto (1962), «Paintings by Edmund Alleyn», Hart House, Toronto (1966), «Conditionnement», galerie Blumenthal-Mommatt, Paris (1967), galerie Delta, Amsterdam (1968), «L'introscape», Musée d'art moderne de la ville de Paris (1970), «Une belle fin de journée», Musée du Québec (1974), «Indigo», galerie d'art Lavalin et Maison de la culture Côte-des-Neiges (1990), «Indigo», 49th Parallel Gallery, New York (1991), «Edmund Alleyn: œuvres médiatiques, 1965-1975», galerie Christiane Chassay, Montréal (1996), «Les horizons d'attente», Musée du Québec (1997), «Les

Éphémérides», Circa, Montréal (2001). Voir Gaston Saint-Pierre, *Edmund Alleyn. Les Horizons d'attente, 1955-1995*.

9. Suzanne Bergeron (Causapascal, 23 juin 1930) étudie à l'École des beaux-arts de Québec où elle obtient son baccalauréat en 1953. Elle expose 25 tableaux en 1955 à la galerie Agnès Lefort. En 1956, elle est lauréate du prix de la ville de Paris en peinture et sera boursière de la Société royale du Canada en 1957 et du Conseil des arts en 1963. Parmi ses principales expositions individuelles, mentionnons celles à la galerie Marcel Bernheim de Paris (1957), Art Gallery of Toronto (1958), Agnès Lefort (1959, 1963), au Musée du Québec (avril 1967, avril 1974), à la Roberts Gallery (juin et octobre 1967). Après une longue interruption, elle expose huiles, acryliques et fusains, du 2 au 16 octobre 1993, à la galerie le Sceau du Roy, Sault-au-Matlot, Québec. «Claude Gauvreau m'avait écrit dans les années cinquante, pour me dire que quand mes grands formats auront le dépouillement de mes petites huiles sur papier, j'aurai atteint ma perfection» (Jean Royer, «Suzanne Bergeron: un bond dans l'espace», *Le Soleil*, 13 avril 1974, p. 75). Voir aussi Jean-René Ostiguy, «Suzanne Bergeron: Peintre de Québec», *Le Devoir*, 11 mai 1955, p. 5, et Paul Gladu, «L'univers de Suzanne Bergeron», *Le Petit Journal*, 15 mai 1955, p. 62.

10. Les termes «accident» et «cosmique» seront définis dans la réplique de Claude Gauvreau à Picher: «Le débat Gauvreau-Picher: qu'est-ce que l'automatisme?», *L'Autorité*, 29 mai et 5 juin 1954 (*Écrits sur l'art*, p. 257-258; Marie Carani, *L'Œil de la critique*, p. 53).

11. «Le débat Gauvreau-Picher: qu'est-ce que l'automatisme?», qui parut dans *L'Autorité*, le 29 mai et le 5 juin 1954.

12. «*Dimanche-Matin* naît en 1954, quand *Le Petit Journal* et *La Patrie* cessent de publier le dimanche. C'est une initiative de Jacques-G. Francœur et de quelques collaborateurs, dont Robert Allard. À ses débuts, l'entreprise dispose de peu de moyens. Pendant plusieurs années, *Dimanche-Matin* est le seul journal publié le dimanche aussi bien au Québec qu'au Canada. [...] Le contenu du *Dimanche-Matin* varie durant toutes ces années. La recette, longtemps appréciée, est toujours la même: actualité, vie artistique et sport. Le sport à lui seul occupe près de la moitié de la surface rédactionnelle. *Dimanche-Matin* est également un support publicitaire important, puisque la publicité représente au moins la moitié de la surface totale» (André Beaulieu et Jean Hamelin, *La Presse québécoise des origines à nos jours*, t. IX: 1955-1963, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. 254-255).

13. Dans sa lettre du 15 mai 1954, Borduas avoue à Gauvreau, au sujet de l'*Oiseau roc* de Jean-Paul Lemieux et *Ça arrive dans les meilleures familles* d'Alleyn: «Je regrette de n'avoir gardé aucun souvenir des tableaux de Québec» (*Écrits II*, p. 601).

14. Allusion à l'exposition «En route!» présentée à la galerie Agnès Lefort du 12 au 26 octobre. Voir la lettre de Borduas à Gérard Lortie du 22 mai 1954 (*Écrits II*, p. 607) et *Chronique*, p. 958-964.

15. Stanley Cosgrove, qui enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal et qui fut l'objet d'attaques virulentes de la part des automatistes lors de l'exposition des «Rebelles» en 1950 (voir *Écrits II*, p. 357, n. 231).

16. «Louise Garant qui, dans un *Calvaire* avec quelques lignes et quelques notes de couleurs sombres, évoque puissamment la tragédie du Christ» (Mario Duliani, «Des peintres, pas tranquilles, se battent chez Tranquille!...», *Dimanche-Matin*, 6 juin 1954).

17. «Deux peintres qui ne croient en rien à l'automatisme ont, par plaisanterie, "fabriqué" chacun une toile qu'ils ont réussi à faire accepter par Borduas lors de l'exposition La Matière chante. [...] Qu'on partage ou non les opinions de Borduas et de son groupe, on ne saurait mettre en doute leur sincérité. [...] Je déplore qu'un peintre de la taille de Jean-Paul Lemieux se soit prêté à cette farce de mauvais goût. Les Automatistes d'une part, Piché [*sic*] et ses semblables de l'autre, tous ont le droit de clamer bien haut leur conviction. Mais, de grâce, mettons-y un peu d'élégance» (Paul Gladu, «La grande illusion», *Notre Temps*, 22 mai 1954, p. 4).

18. «Grâce à vos papiers, à ma première vente — une petite toile — à un marchand de tableaux parisien [Charles-Auguste Girard], et à une fraîche présence nocturne, la journée d'hier a été exceptionnelle» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 27 mai 1954, *Écrits II*, p. 609).

19. «Ayant besoin de repos, Claude Gauvreau trouva refuge dans la maison d'été que sa famille possédait à Saint-Hilaire et s'y adonna aux dessins à l'encre. Ces dessins furent créés en même temps que les poèmes de *Brochuges*, pourtant illustrés par Mousseau. Une quarantaine d'entre eux seront exposés au 75, rue Sherbrooke Ouest, du 21 au 28 janvier 1957» (*Chronique*, p. 918, n. 75). Contrairement à ce que laisse entendre François-Marc Gagnon, l'exposition de Claude Gauvreau ne passera pas «complètement inaperçue», puisque Rodolphe de Repentigny lui consacra un article: «Les dessins de Claude Gauvreau [...] font par un aspect au moins penser à ceux de Henri Michaux: dans les deux cas il s'agit d'un travail poétique graphique indissociable d'une œuvre poétique littéraire. Dans les deux cas aussi il s'agit de dessins faits sans préoccupation d'une esthétique particulière, si ce n'est celle de l'adhésion à un état affectif ou imaginatif particulier» (Rodolphe de Repentigny, «Dessins poétiques de Claude Gauvreau», *La Presse*, 25 janvier 1957, p. 15). Voir *Écrits II*, p. 903.

LETTRE 24: SAINT-HILAIRE, 6 AOÛT 1954 (p. 131)

1. Autographe, Musée d'art contemporain, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128; publiée sous le titre «Lettres à Paul-Émile Borduas», *Études françaises*, vol. 34, nos 2-3, automne-hiver 1998, p. 279-282.

2. L'expression «beauté baroque» apparaît dans la lettre du 2 mai 1950 de Claude Gauvreau à Jean-Claude Dussault: «Muriel [Guilbault] est une beauté baroque parfaite (j'emploie le terme "baroque" dans son acception la plus pure). Les traits de Muriel sont les plus singuliers qu'on puisse imaginer; leur organisation plastique tient de l'acrobatie. Nature ardente, entière. [...] La vie de cette femme essentiellement surrationnelle est marquée de tragédies personnelles intenses. Elle eut des amours terribles, elle connut un mariage gâché. Chez elle, oui vraiment, il y a beaucoup de la Nadja de Breton» (*Correspondance*, p. 396). On retrouve la même expression par la suite à propos de Louise Lamarr, une effeuilleuse rencontrée au Theatrical Bar de Boston: «C'est une femme extraordinaire. Petite, énergique, bronzée. De toute évidence: une générosité sans borne. Elle est rousse avec des traits d'Indienne. Un charme extraordinaire, baroque — elle est balafree sur les deux joues» (lettre de Claude Gauvreau à André Goulet, Cambridge, 3 août 1950, publiée dans *Hobo-Québec*, mai-août 1976, p. 38).

3. Des extraits paraîtront sous le titre «Beauté baroque (fragments d'un roman moniste)», *Parti pris*, «Refus global pas mort», vol. 3, n° 9, avril 1966, p. 20-35, et «Beauté baroque», *La Barre du jour*, vol. 2, n° 4, automne 1967, p. 30-41. Le roman sera publié sous le titre *Beauté baroque, roman moniste*, dans les *Œuvres créatrices complètes*, p. 379-500 en 1977. Il sera réédité en 1992, avec une postface de Jean Salvy et des notes d'André-G. Bourassa aux Éditions de L'Hexagone.

4. Dans son «Autobiographie», Claude Gauvreau dira: «L'effort de rédaction de *Beauté baroque* annihila ce qui me restait de forces nerveuses» (OCC, p. 13).

5. Texte de base: «*reviseras*».

6. Voir *supra*, p. 345, n. 7.

7. Il s'agit de l'exposition intitulée «Espace 55», qui aura lieu effectivement du 11 au 25 février 1955 et sera organisée par Gilles Corbeil.

8. Robert Tyler Davis (Los Angeles, 11 août 1904) enseigne à l'Université McGill et est directeur du Musée des beaux-arts de Montréal de 1947 à 1952, avant d'accéder au poste de directeur adjoint de la National Collection of Fine Arts du Smithsonian Institute de Washington. Il est l'auteur de *Native Arts of the Pacific Northwest* (1949). Voir *Écrits II*, p. 269, n. 177.

9. Texte de base: «il *couvre* sans».

10. Sur la définition que Gauvreau donne au mot «intransigeance», voir *supra*, p. 93 (lettre du 19 décembre 1949), et p. 306, n. 3.

11. On retrouve ici certains traits déjà soulignés dans le portrait de Leduc tracé dans une lettre à Jean-Claude Dussault: «Leduc avait des dispositions de théoricien. Il fut même un peu tracassier intellectuellement. [...] Il demeure pour moi le type du penseur rigoureux, un peu rigide» (*Correspondance*, p. 362).

12. Pour la liste des participants, voir *Écrits II*, p. 627, n. 181.

13. Claude Gauvreau fait allusion à son texte longuement développé «La peinture surrationalnelle est-elle une fumisterie? Aragonie et surrationalnel», qui devait paraître dans *L'Autorité*, et par la suite dans la revue *Arts et pensée*. Il paraîtra tardivement dans la *Revue socialiste* (n° 5, printemps 1961, p. 57-68; repris dans *Écrits sur l'art*, p. 273-288). «En 1954, à l'occasion de l'exposition "La matière chante" dont j'avais été l'organisateur, une polémique d'assez vastes dimensions eut lieu dans l'hebdomadaire *L'Autorité du peuple*. Et parce qu'il avait été question accessoirement du stalinisme dans un de mes articles, Pierre Gélinas y intervint; son texte fut publié dans l'hebdomadaire. [...] Depuis 1954, beaucoup de réalités se sont métamorphosées; des illusions ont été abolies. Il faut dire que ma réplique à Gélinas fut écrite avant les révélations de Khrouchtchev sur le caractère du vieux Staline; ces révélations ont pu aider à voir clair quelques sentimentaux» (*Écrits sur l'art*, p. 273).

14. «En 1954, j'étais à Belœil, Borduas est venu me rendre visite. Il a regardé mes dernières œuvres, il a eu un jugement négatif sur mon travail. Beaucoup plus tard, j'ai appris qu'il a dit: "*Leduc is dead forever*". Je le dis en anglais parce que je l'ai lu dans le texte de Ray Ellenwood qui a fait un magnifique ouvrage sur l'automatisme» (Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc*, p. 144).

15. L'inébranlable attachement de Claude Gauvreau à l'égrégore automatiste se heurte à cette époque à la volonté exprimée par Fernand Leduc «d'ouvrir les portes à tous les artistes»: «Quand je suis revenu, dira celui-ci, j'avais l'idée qu'il fallait au contraire tout ouvrir et ne pas constituer un petit groupe fermé» (*ibid.*, p. 71).

16. Gauvreau reprend ici l'idée d'assimilation chère à Borduas. Allusion, entre autres, à l'expression «la fausse assimilation» dans *Refus global*. Dans la lettre de Borduas du 21 janvier 1948 à Fernand Leduc: «Tous les matériaux sont à pied d'œuvre. Intacts, inviolés, malgré les tentatives d'assimilation, d'intégration, de gauchissement» (*Écrits II*, p. 229).

17. Fernand Leduc aurait renié son affiliation au groupe automatiste le soir du vernissage de son exposition au Cercle universitaire; déclarant alors au journaliste Raymond-Marie Léger qui l'interrogeait: «Si je ne vous interromps, vous allez commettre une erreur commune à bien d'autres. Non, je

ne me réclame pas de l'automatisme, ni d'aucune autre école d'ailleurs. Je fais de la peinture abstraite, non figurative. Voilà à peu près tout ce que je peux en dire moi-même» (Raymond-Marie Léger, «Fernand Leduc défend la gratuité de la création artistique», *Le Devoir*, 8 novembre 1950, p. 6). On se souviendra que Borduas n'avait pas assisté au vernissage de cette exposition de Leduc, provoquant par la suite le retrait de ce dernier et une interruption de leur correspondance qui durera deux ans.

18. «Nous n'en étions plus à l'état d'esprit du temps de la C.A.S., alors qu'un des buts les plus recherchés était d'intéresser les collectionneurs bourgeois à l'achat des œuvres. Fernand Leduc, lui, avait signé *Refus global* dans la liberté et la sécurité de Paris et il n'avait pas eu sa part des heurts innombrables que nous avons dû endurer. Or Fernand revint à Montréal pour y tenir une exposition solo au Cercle universitaire. Il ne comprenait rien à notre attitude. Il en était resté à la mentalité de la C.A.S.; pour lui, il ne s'agissait surtout que d'intéresser "l'élite des possédants" à l'achat des tableaux. Il nous reprochait de contrarier la bonne volonté de beaucoup de personnes, etc. Fernand exposa au Cercle universitaire de fort belles œuvres, mais, socialement, il fut alors à l'origine d'un courant contre-révolutionnaire. Jacques Ferron écrivit même à cette occasion une saynète que la revue *Place publique* refusa de publier: "Du *Refus global* à l'acceptation sans vergogne"» (*Écrits sur l'art*, p. 66).

19. Claude Gauvreau présente cette œuvre (OCC, p. 271-302) comme une «tragédie baroque»: «Le tout doit être joué sur un rythme souple, vif, comme si la matière des mots n'était qu'effleurée. *Magruhilne et la vie* est une tragédie baroque. C'est dire que le texte est exempt de vraisemblance, et surtout exempt de comique» (OCC, p. 270). Elle sera diffusée dans la série «Studio d'essai» sur les ondes de Radio-Canada, en 1969, par Robert Blondin.

20. Sur *Une journée d'Érik Satie* (OCC, p. 329-351), qualifiée de «fantaisie fantastique», voir J. Marchand, *op. cit.*, p. 287-290.

21. Gauvreau présente cette œuvre (OCC, p. 352-377) comme du «futurisme en acte»: «*Amours immodérés* est un objet transfiguratif; c'est dire que son sujet est un climat mental homogène composé de petits climats mentaux lesquels sont exprimés dans la matière verbale et sonore. / Ce texte exubérant, exaltant, fracassant doit être débité à un train d'enfer — mais avec une maîtrise, une netteté telles qu'on ne puisse pas en perdre la plus humble lettre» (OCC, p. 352).

22. Texte radiophonique inédit. Selon Jacques Marchand, cette œuvre fut intégrée à un recueil intitulé *Six Ouïes*, renommé *Cinq Ouïes* à la suite du retrait de ce texte.

23. Dans sa lettre du 9 août suivant, Borduas retranscrit entièrement cette phrase qu'il juge magnifique, précisant qu'il sera au Canada dans quelques heures à peine (lettre du 9 août 1954, *Écrits II*, p. 626-627).

LETTRE 25: 11 SEPTEMBRE 1954 (p. 137)

1. Dactylographie, archives privées. Voir *Écrits II*, p. 642, n. 217.

2. «Je pars dans quelques heures pour le Canada: j'y serai une quinzaine. Les vingt-cinq et vingt-six août seront pour Saint-Hilaire. J'irai vous voir le 25. Quand?... Entre quatre et cinq, ou, vers minuit» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 9 août 1954, *Écrits II*, p. 627).

3. «Claude aurait pu écrire notre visite puisqu'il s'agissait bien de la visite de Borduas accompagné de Claude, venus de Saint-Hilaire en chaloupe, un soir du mois d'août pour visionner mon travail de l'été. J'en ai gardé un souvenir amer, moins à cause des propos ou des remarques qui auraient [pu] avoir été tenus que des jugements non proférés, voilés sous des réticences et des sous-entendus. La connivence entre Claude et Borduas était flagrante. Ce n'est que bien plus tard (récemment) que j'ai pris connaissance à la lecture des *Écrits II* de Borduas de son jugement résolument péjoratif et désobligeant à l'égard de mon œuvre et de moi-même. Claude ne fut pas en reste, renchérissant de façon injuste et pernicieuse. Il faut se rappeler que l'exposition "La matière chante" avait déjà eu lieu, et que l'invitation à la participation de cette exposition écrite conjointement par Claude et Borduas avait semé le trouble autant chez les artistes que dans le public. Texte paru dans *L'Autorité*, 10 avril 1954. Règlement de l'exposition: «Seront reconnus cosmiques et éligibles tous les objets conçus et exécutés directement et simultanément sous le signe de l'ACCIDENT. (De l'accident qui donne la note exacte du chant de la matière. Travaux habituellement qualifiés, au Canada, d'«Automatisme» ou de «Surrationalnel» et, un peu partout ailleurs, d'«Abstractions expressionnistes». En dehors de ces étiquettes, un peu de flair est requis pour savoir si oui ou non c'est cosmique et éligible, si oui ou non ça chante le chaos ou l'harmonie universelle)» — d'où mon appel à Borduas dans mon texte «Art de refus...» de poursuivre des considérations d'ordre plastique... à nous communiquer par écrit... et de mieux situer l'appellation «cosmique»? — (peur de conflit, peur de ruptures, crainte de...), je laisse à Gagnon et à Claude leurs interprétations. Je n'aurais pas écrit ce texte si j'avais eu peur, et si je n'avais pas eu la conviction, qui est toujours mienne, que les manifestations multiples et divergentes de la vie, s'accomplissent dans des formes qui s'affrontent et grandissent les unes par les autres» (lettre de Fernand Leduc à Gilles Lapointe, 14 mars 2000). Au sujet de ce texte («Art du refus... Art d'acceptation»), de Pollock (art américain), du conflit entre Leduc et Borduas et de la peur du premier de l'occasion d'une rupture, François-Marc Gagnon

écrit: «Certes, tout au long de ce texte, Leduc s'efforce de nier que la distinction qu'il propose entre un "art du refus" et "un art d'acceptation" ait la moindre connotation polémique, encore moins politique. «Il ne s'agit pas de "chicane"», écrit-il. On verra comment cet irénisme était fragile quand, quelques mois plus tard à peine il entrera en conflit avec Borduas précisément sur son interprétation de la place de Pollock dans le développement de la peinture contemporaine» (*Chronique*, p. 952).

4. Une hypothèse que tend à confirmer ce témoignage tardif de Gilles Corbeil à Marcel Fournier: «La revue [*Arts et pensée*] était indépendante, mais sous la haute surveillance d'un père franciscain, le père Julien Déziel, un homme sans grande culture artistique. Lorsque j'ai consacré un numéro à Borduas, il n'a pas accepté: écrire sur Borduas en 1955 [sic], c'était mal vu, c'était fausser le débat. J'ai alors donné ma démission. [...] j'étais en contact étroit avec Borduas» (Marcel Fournier, «Gilles Corbeil et l'amour de l'art», *Possibles*, vol. 12, n° 4, automne 1988, p. 127-136).

5. Il s'agit du texte intitulé «Art de refus... Art d'acceptation» daté d'octobre 1954, publié dans Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, p. 143-147. L'orientation générale de ce texte, dont il n'est pas facile de préciser le véritable destinataire, a longtemps fait croire qu'il avait été écrit pour la radio: selon André Beaudet, il aurait «possiblement été écrit en 1954, comme les deux autres qui suivent, pour la Société Radio-Canada» (*ibid.*, p. 272). François-Marc Gagnon sera aussi de cet avis: «Comme l'a suggéré André Beaudet, "Art de refus... Art d'acceptation" avait probablement été écrit pour la radio, même si finalement il ne fut pas utilisé à cette fin» (*Chronique*, p. 950). Notre propre hypothèse, suggérant que ce texte fut plutôt rédigé à l'intention de la revue *Arts et pensée*, laquelle consacrait sa prochaine livraison aux Plasticiens, a récemment été corroborée par ce témoignage de Fernand Leduc: «Déjà Gilles Corbeil m'avait demandé un texte pour la revue *Arts et pensée*, numéro spécial en hommage à Ozias Leduc. Mon texte, "Ozias Leduc peintre exemplaire" a paru dans ce numéro 18, juillet-août 1954, le dernier et la fin de la collaboration de Gilles Corbeil. Mon texte "Art de refus... Art d'acceptation" vraisemblablement était destiné à paraître dans le prochain numéro consacré aux Plasticiens. La revue a cessé ses activités en août 1954» (lettre de Fernand Leduc à Gilles Lapointe, 14 mars 2000). Dans «Art de refus... Art d'acceptation», Leduc identifie deux tendances majeures qui modifient, selon lui, le sens de l'aventure picturale: une première filiation a grandi en Europe et aux États-Unis à partir de Marcel Duchamp et Pollock, et qui, «en s'intensifiant rejoint les doctrines de nihilisme et de désespoir qui caractérisent notre époque, où le sort tragique de l'homme éclate en pure révolte et se manifeste par l'anti-art». La seconde filiation, à laquelle Leduc associe les noms de Manessier, Tal-Coat, Bazaine et Soulages, «partant de la même réaction anarchique matérialiste [...] effectue une plongée dans la

conscience de l'être, et par ordre opérant dans la multiplicité poursuit la qualité symbolique de la forme. [...] D'une part un art de refus, d'autre part un art d'acceptation (le refus précède l'acceptation). Tout l'art contemporain se situe entre ces deux pôles» (Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 145). «Art de refus... Art d'acceptation» a récemment fait l'objet d'une nouvelle mise au point par Leduc: «Ce texte que j'ai été appelé à relire me paraît suffisamment clair et précis pour qu'il soit ou accepté ou rejeté, mais ne permet pas, il me semble, d'interprétations de mes intentions. Question de détail, dans la filiation énumérée, je rejette Manessier dont l'œuvre se réfère à une symbolique triviale de la religion. Le "pur symbole" étant pour moi le comble de la poésie» (lettre de Fernand Leduc à Gilles Lapointe, 14 mars 2000).

6. «Je m'étonne que mon texte daté d'octobre 54 ait entretenu des commentaires de Claude et de Borduas en septembre... Je ne me souviens pas d'avoir fait circuler le texte au préalable. Borduas, qui ne l'a pas reçu, n'en porte pas moins un jugement précis délibérément négatif. Depuis quand Poésie et Esprit sont-ils antinomiques? Et que veut dire «rationalisation non reconnue»? Par contre, sa profonde commisération me touche encore... Décidément la "chicane" est entretenue. J'étais loin de me douter que j'étais à ce point épié, surveillé» (lettre de Fernand Leduc à Gilles Lapointe, 14 mars 2000).

7. Leduc, à son retour de Paris, aurait contesté «l'incorruptibilité de Breton» défendue par Borduas: «Voilà. Alors, forcément, il y a eu scission. Pas complètement avouée. À preuve: à notre arrivée même, la première personne que nous avons voulu contacter, Thérèse et moi, c'était Borduas. Et on s'est rencontrés. Il n'habitait plus dans ses appartements: il était au sous-sol de sa maison. Il s'était réfugié là et il peignait, il travaillait, il faisait ses sculptures. C'est là qu'il nous a reçus. Forcément, on était contents de se rencontrer et de discuter. Et puis la conversation en est venue sur Breton. Alors on a eu des mots qui... l'ont vexé! Et comme c'était un homme qui avait du caractère, il nous a dit: "Vous pouvez prendre la porte si vous voulez!" Cela nous a un peu surpris, puis on a tourné ça à la rigolade... Mais cela ressemblait beaucoup à Breton...» (Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc*, p. 44-45). Fernand Leduc nuance aujourd'hui certains des propos qu'il a tenus lors de cet entretien: «Visite à Borduas dès notre retour au Québec en janvier 1953. Authentique, absolument vrai. Le mot scission me paraît un peu fort, il s'agissait plutôt de dissension. On peut y voir la suite conséquente des divergences déjà apparues dans notre correspondance» (lettre du 14 mars 2000).

8. Ce que dément aussitôt Borduas: «Fernand n'a pas envoyé son texte. Il poursuit son vieil effort de rationalisation non reconnu. Cet effort lui apparaît aujourd'hui la poursuite de l'Esprit comme hier c'était la poursuite

de la Poésie. Mais il est douloureux et cette douleur m'émeut encore» (lettre du 16 septembre 1954, *Écrits II*, p. 639-640).

9. Borduas fait allusion à ces dessins lorsqu'il reçoit le carton d'invitation de Gauvreau. L'exposition a lieu chez lui du 21 au 28 janvier 1957: «Votre invitation au vernissage du 21 arrive. Que de souvenirs!... Mais surtout la visite inoubliable — après une soirée pénible chez Fernand qui habitait Belœil — où vous me montriez ces dessins. Il me semble qu'il y a vingt ans de cela. Les mutations reculent — en diable — le passé» (lettre du 7 février 1957, *Écrits II*, p. 903).

10. À son retour au Québec en 1953, Fernand Leduc perçut très bien ce changement d'attitude: «J'avais mes derniers tableaux et j'ai très bien senti que Borduas n'était plus d'accord avec mon travail. C'est que j'avais opté pour une voie que je qualifierais d'"ordre" au lieu d'"éclatement". Mes tableaux commençaient à avoir l'apparence de grandes surfaces au lieu de morcellements, de petites taches par exemple; les petites taches se rassemblaient et formaient un agglomérat, qui devenait un élément total. Cela, Borduas ne me l'a jamais dit, mais il le communiquait très bien à Claude — ce sont des choses qu'on ressent, quand même. J'ai senti qu'il y avait là quelque chose qui n'allait plus très bien, et que Claude forcément soutenait Borduas» (L. Gauvin, *op. cit.*, p. 44).

11. Un retour au «classicisme», qui doit être interprété surtout comme un retour à une forme construite. François-Marc Gagnon écrit d'ailleurs à ce propos: «Par un jeu de balancier quasi obligatoire en art contemporain, [...] après cet art du refus de la forme, on assisterait à un art d'acceptation, à un art voué tout entier à la poursuite de "la qualité symbolique de la forme". Faisant écho à une pensée des *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* de Jean Bazaine, publiées au Seuil l'année précédente, Leduc définissait cette forme comme "la forme la plus simple chargée du sens objectif du monde" [...] chez ces nouveaux peintres de la forme, on pouvait s'attendre enfin sinon à un refus de la matière picturale, du moins à un amincissement notable de la couche picturale» (*Chronique*, p. 951). Pour ces commentaires sur la «forme», voir *ibid.*, p. 913.

12. Théoricien et propagandiste du groupe, selon Bernard Teyssède, Fernand Leduc était de tous le mieux informé sur le surréalisme de New York (voir Bernard Teyssède, «Fernand Leduc peintre et théoricien du surréalisme à Montréal», *La Barre du jour*, nos 17-20, juillet-août 1969, p. 224-270). «C'est par Leduc surtout que le sujet du surréalisme vint à ma connaissance; hélas pour moi, Leduc était tout entier pris par l'esprit de censure inhérent au deuxième manifeste du surréalisme et, plus âgé que nous, il nous traitait sur un ton assez cavalier. Franchement, quand il abordait son sujet, Fernand me faisait penser à un père préfet sentencieux et

grondeur. Cette attitude m'enlevait personnellement toute envie d'en connaître plus long sur le surréalisme et me rendait Breton très rébarbatif» (*Écrits sur l'art*, p. 42).

13. Charles-Ferdinand Ramuz (Lausanne 1878 – Pully 1947). Fernand Leduc a lu Ramuz («un des rares écrivains intéressants qui n'était pas à l'Index à cette époque»), mais son influence sur Leduc n'aura jamais l'importance que lui prête ici Gauvreau (conversation de Fernand Leduc avec Gilles Lapointe, 24 octobre 1999). Thérèse Renaud croit, quant à elle, que la méprise de Gauvreau viendrait de l'*Histoire du soldat* d'Igor Stravinski dont le livret fut composé par Ramuz, disque qu'elle a rapporté de New York et qui tournait régulièrement à l'atelier (conversation de Gilles Lapointe avec Thérèse Renaud, 24 octobre 1999). Fait à noter, Claude Gauvreau recommande à Jean-Claude Dussault la lecture de Ramuz, qu'il met sur le même pied que Giono et Giraudoux, disant qu'on y trouve parfois du bon (lettre du 22 mars 1950, *Correspondance*, p. 213).

14. Sur les rapports de Leduc à Breton, voir «Lettre ouverte à Monsieur Jean-Louis Roux» et «Le surréalisme», dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 30, 35-39.

15. Fernand Leduc a raconté comment il été immédiatement séduit par la pensée de Raymond Abellio suite à la lecture qu'il fit de *Heureux les pacifiques* paru en 1947: «Moi qui étais venu en France avec l'idée — que j'ai répétée dans toutes mes lettres et dans tout ce que j'ai pu écrire — d'une rencontre, d'une communion, avec l'espoir de trouver dans des œuvres et à travers des relations humaines la même intensité, la même ferveur que j'avais connue autour de Borduas et dans tout le groupe, il m'a semblé qu'il y avait dans le livre d'Abellio ce que je cherchais» (Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 62). Au sujet des rapports de Fernand Leduc avec Raymond Abellio, voir *ibid.*, p. 63-70, et la correspondance Fernand Leduc – Raymond Abellio (*ibid.*, p. 189-256). Voir aussi *Chronique*, p. 479-482; Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 104, 107, 108-111, 113, 117, 123.

16. Fernand Leduc a relaté à Jean-Pierre Denis certains épisodes de son enfance («Du *Refus global* au village global», émission diffusée le 4 mai 1998 sur les ondes de la radio mf de Radio-Canada). Voir aussi *Correspondance*, p. 361-362.

17. «Je venais de découvrir la pensée d'Abellio; pensée spiritualiste qui devait faire hausser les épaules à Borduas... Mais je voyais maintenant la pseudo-philosophie contenue dans le *Refus global*, et j'éprouvais le besoin de définir précisément les termes que nous avions utilisés. J'avais été séduit par la cosmogonie d'Abellio, et cela coïncidait pour moi avec le besoin d'approfondir une nouvelle conformation du monde, un ordre global dont l'homme serait partie intégrante. J'étais à la recherche d'un point de vue supérieur. C'est dans cet état d'esprit que je fis la critique du *Refus*, à quoi

Borduas réagit très froidement» (Jean-Pierre Duquette, «Fernand Leduc: de l'automatisme aux microchromies», dans Fernand Leduc, *op. cit.*, p. 200-201).

18. Jugement contredit par Fernand Leduc: «Pour ce qui est de ma peinture, tandis que d'autres allaient dès lors vers l'éclatement de la forme, j'en suis venu graduellement au rassemblement des taches au profit de la forme, dans un processus d'organisation plus consciente. La spontanéité avait toujours son rôle à jouer, mais dans le sens de la spontanéité la plus immédiate de la réponse au désir du moment. J'allais peu à peu vers un monde d'organisation de la forme» (*op. cit.*, p. 201).

19. «Fernand Leduc: Eut l'enfance la plus exécrable qu'on puisse imaginer. Il endossa la soutane des frères à douze ans. Il resta dans la communauté douze autres années. Comment redevint-il laïc? Dieu seul le sait» (Claude Gauvreau, lettre du 26 avril 1950, *Correspondance*, p. 361-362).

20. Dans sa lettre du 16 septembre 1954, Borduas opposera un démenti catégorique à cette affirmation: «En quoi ai-je pu vous laisser entendre une "réaction contre le psychologique"?... Il a été vaguement question, à ma visite, il me semble, du "sujet psychologique" de la peinture surréaliste qui ne m'a jamais intéressé non plus; serait-ce là? Non, je reste passionnément curieux de tous les mouvements inconscients des hommes; aux causes psychiques de ces mouvements, si la "conscience" psychique m'apparaît mince» (*Écrits II*, p. 638).

21. *Ni ho ni bât*, «récit d'expériences psychiques», qui aurait été écrit en 1954. Ce texte n'a pas été retrouvé (voir Jacques Marchand, *op. cit.*, p. 394).

22. Voir Claude Gauvreau, «Les fous qui n'en sont pas» (*Le Haut-Parleur*, 15 août 1953, p. 2; extrait tiré d'un texte écrit durant son "expérience psychique" survenue en mai 1953; *supra*, p. 234-238).

23. Passage cité intégralement dans une lettre du 15 septembre 1954 de Claude Gauvreau à «Gaétane» (voir Janou Saint-Denis, *Claude Gauvreau, le cygne*, p. 78-81). La citation est précédée de ce commentaire: «Tu me parles de folie... Depuis le surréalisme, les êtres lucides ne conçoivent plus la folie comme un vice honteux. Tu n'es certainement pas folle. Mais à supposer que tu fusses folle, ce serait sans importance. J'écris actuellement un livre... Il m'y est arrivé d'élaborer des commentaires sur la "folie"... Voici le passage en question.»

24. Sur la présence des surréalistes à New York, voir Steven Naifeh et Gregory White Smith, «Une source d'inspiration», dans *Jackson Pollock*, traduit de l'américain par Jean-Paul Mourlon, Paris, Éditions Tristram, 1999, p. 367-386, et Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1995, 466 p.

25. Dans sa lettre du 16 septembre, Borduas reprochera à Gauvreau de pester contre New York et Paris: «Votre conception de New York est trop générale. Il suffit, pour moi, qu'il y ait dix hommes ici qui flambent en pleine actualité — c'est-à-dire — après le Surréalisme devenu un acquis aussi permanent que tous les acquis de l'homme, pour que cette ville soit vivante et émouvante comme il suffit de vous savoir à Saint-Hilaire pour que Saint-Hilaire brûle encore en mon cœur» (*Écrits II*, p. 640-641).

26. Le surréalisme, ayant rompu avec les théories de l'art pour l'art, a entrepris une investigation totale du champ de l'art. La recherche esthétique pure n'y a qu'une importance secondaire. «Effaçant toute hiérarchie et toute frontière des genres dans le temps et dans l'espace, comme ils effaçaient celle de l'art et de la vie, les surréalistes ont étendu au maximum le champ de l'esthétique: ils se sont passionnés pour les arts sauvages et la peinture savante de Bosch, pour le facteur Cheval et les monnaies gauloises, pour les travaux d'aliénés et les traditions populaires, pour Gustave Moreau et le dessin automatique, les formes naturelles, plantes ou minéraux et les objets modernes "transformés" selon le procédé Duchamp» (Jean-Clarence Lambert, article «Esthétique», *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p. 152).

27. L'attitude de Claude Gauvreau envers Mondrian restera ambivalente: «Nous sommes loin de Mondrian qui, en 1933 encore, parlait de "peinture figurative plus abstraite"» (*Écrits sur l'art*, p. 123). Plus tard, Gauvreau rangera néanmoins Mondrian parmi le groupe de peintres novateurs «qui ont apporté une solution définitive aux problèmes qui les sollicitaient» («L'épopée automatiste vue par un cyclope», dans *Écrits sur l'art*, p. 43). Enfin, à l'occasion du «Débat sur la peinture des automatistes» de 1967, Claude Gauvreau expliquera les motifs qui conduisirent les automatistes à adopter une attitude réservée vis-à-vis de Mondrian: «Les automatistes étaient tous convaincus que l'abstraction baroque non régularisée était une forme d'expression complètement ultérieure à celle de l'abstraction régularisée de Mondrian» (*Écrits sur l'art*, p. 329).

28. Parce qu'antérieur: «[...] Il ne sera pas inutile de souligner que Mondrian n'était pas inconnu des automatistes surrationnels et que, sous le nom d'"abstraction plastique", sa forme est définie dans *Refus global* comme suit: "désigne les objets volontairement constructifs dans une forme régularisée"» (*Écrits sur l'art*, p. 329). Ailleurs, après avoir souligné que Mondrian lui-même, «en s'acharnant à remplacer le volume par d'abstraites lignes à l'intérieur desquelles il introduisait la couleur, n'a pu interdire la manifestation de sa propre identité biologique», Claude Gauvreau fait état d'une différence de perception entre Borduas et lui: «Mais, quelle est l'échelle souhaitable de cet espace non figuratif rendu familier par Mondrian? Au sortir de cette question, les divergences d'opinion commencent et sont

multiples: Borduas, avec vraisemblance, a cru discerner chez Mondrian la "sensation d'une profondeur infinie parce qu'inévaluable"; d'autres, au contraire, voient, à partir du grand peintre hollandais, la nécessité de réduire peut-être absolument la profondeur du tableau» («Fernand Leduc et la suppression de la perspective», dans *Écrits sur l'art*, p. 294).

29. Dans sa lettre du 16 septembre, Borduas répond à Gauvreau: «Autre chose lointaine: l'opposition à *Arcane 17* fut la défense violente de l'amour fou, non contre l'amour fou! Breton y soutient une seconde fois — contre sa propre expérience — le thème d'un amour reconnu éternellement unique. Vieux thème de tous les poètes du christianisme... Conception liée à l'idée de l'éternité de l'âme; à la certitude du rendez-vous après la mort; etc. Tout ça était déjà bien fini pour moi! Je vous croyais mieux informé de ces sentiments» (*Écrits II*, p. 638-639). Borduas, qui «opposait à Breton l'idée d'une obéissance à la passion», aurait fait l'apologie de l'amour libre dès 1948. Voir la section intitulée «L'amour fou» dans F.-M. Gagnon, «"Breton seul demeure incorruptible"» (Borduas): mise au point sur la référence sur-réaliste», *Études françaises*, vol. 34, n^{os} 2-3, automne-hiver 1998, p. 25-29.

30. «À New York, je fus très impressionné par les œuvres de Max Ernst mais il m'apparut qu'un tel univers était très différent du nôtre» («L'épopée automatiste vue par un cyclope», dans *Écrits sur l'art*, p. 45).

31. Bien qu'il soit un de ses écrivains de prédilection, Claude Gauvreau a émis certaines réserves à l'endroit de Breton: «[...] j'aurais le petit grief à formuler contre lui que, Français de naissance et conditionné malgré lui par les traditions sacrées du vieux pays, il ait trop scrupuleusement cru devoir respecter la correction linguistique. Je le soupçonne aussi d'avoir côtoyé la tentation du classicisme à la fin de sa vie. Malgré ses fulgurantes prises de conscience illuminatrices qui semblaient appeler toutes les licences régénératrices, on ne le verra peut-être pas en fin de compte constamment engagé sans rémission dans la révolution poétique comme d'autres poètes moins superbes» («Réponses au Questionnaire Marcel Proust», dans *Écrits sur l'art*, p. 359).

32. Dans la liste manuscrite, «lecture ou re-lecture» de Claude Gauvreau, on trouve en date du mois de septembre 1966: «Camus — *Le Mythe de Sisyphe*». Ce document m'a été communiqué par Janine Carreau; on y trouve trois cent quatre titres d'ouvrages lus ou relus par Claude Gauvreau entre mars 1966 et novembre 1970.

33. Dans «Aragonie et surrational» (1955), Claude Gauvreau défendra Sartre, Breton, Mounier, Camus, Kœstler et «tous ceux qui pensent par eux-mêmes» contre les intellectuels communistes français qui collaborent aux revues *Action* et *Les Lettres françaises* (il cite les noms de Victor Leduc, Pierre Hervé, Claude Morgan, Jean Kanapa et Marcenac). Figureront sur la liste

manuscrite «lecture ou re-lecture», en mai 1967: «Sartre — *Huis clos*; Sartre — *La Putain respectueuse*»; puis, en juin 1969: «Sartre — *La Nausée*».

34. Sur la liste manuscrite «lecture ou re-lecture» figureront, de Raymond Abellio, en août 1966: *Vers un nouveau prophétisme* et, en décembre 1968, *Les Yeux d'Ézéchiël sont ouverts*.

35. On sait que Claude Gauvreau avait contresigné le 31 janvier 1949, dans *Le Canada*, un texte de protestation contre l'application de la Loi du cadenas par le gouvernement de Maurice Duplessis et dénonçant la saisie dans les librairies et les maisons privées des œuvres de Karl Marx, «dont l'intégrité philosophique ne peut être mise en doute» et qui échappe «aux interprétations opportunistes de ses disciples politiques» (*Écrits sur l'art*, p. 337). Le nom de Karl Marx figurera sur la liste manuscrite «lecture ou re-lecture»: «mars 1966 — Karl Marx — *Le Capital*».

36. À la même époque, Gauvreau écrivait: «[...] dans cette marche vers l'intérieur, aucun homme n'a su, plus qu'André Breton, attirer l'attention sur des sols vierges infiniment précieux à connaître; et aucun homme n'a su, mieux que lui, maîtriser le génie de rendre palpables des nuances de perception apparemment intraduisibles» («“L'exploration du dedans”, les surrationnels se placent à l'avant-garde», *L'Autorité*, 26 juin 1954, p. 5; repris dans *Écrits sur l'art*, p. 271).

37. Voir *supra*, p. 366, n. 31.

38. Le 17 septembre 1954, Gilles Corbeil confie à Borduas: «J'ai reçu deux lettres — plus exactement, deux véritables épîtres — de Claude Gauvreau. Ce cher Claude est magnifique. Il est d'une pétulance et d'une ardeur qui m'ahurissent. J'éprouve le désir par moment d'aller arracher le flambeau de la Statue de la Liberté pour le lui remettre entre les mains» (archives privées).

39. Dans une lettre datée du 14 mars 1954, Gilles Corbeil annonce à Borduas qu'il a pris depuis quelques mois la direction de la revue *Arts et pensée*, où il remplace Rolland Boulanger. Il dirigera la revue à compter du n° 13 (septembre-octobre 1953) jusqu'au n° 18 (juillet-août 1954), avant de démissionner à la suite d'un différend avec le père Déziel.

40. Dans sa lettre du 19 mars 1954 à Borduas, Gilles Corbeil précise: «Serait-ce maladroît de ma part de vous rappeler qu'il y a avec moi dans le bureau de direction le brave père Déziel, o.f.m.? Il y a donc certaines choses dont on peut difficilement parler! Pardonnez-moi de vous le dire» (archives privées).

41. La collaboration de Claude Gauvreau à cette revue se révélera de courte durée: il n'y publiera qu'un bref article, en hommage à Ozias Leduc («Leduc, un indépendant», *Arts et pensée*, 3^e année, n° 18, juillet-août 1954, p. 173).

42. Dans cet essai d'Albert Camus, publié en 1942, Claude Gauvreau est sensible au problème philosophique soulevé par le suicide. « Dès la première ligne le suicide est considéré comme "le seul problème philosophique" vraiment sérieux à partir du moment où l'individu a pris conscience du caractère dérisoire de son existence, c'est-à-dire à partir du moment où la découverte de l'absence de toute raison profonde de vivre, du caractère insensé de toute agitation quotidienne et de toute souffrance a installé en lui le sentiment de l'absurde. [...] Camus nous propose alors une solution véritable, celle de la révolte qui pousse continuellement la raison humaine à lutter contre l'inhumanité de l'absurde. Seule la révolte est capable de donner à l'humanité sa véritable dimension, car elle ne fait dépendre notre condition que d'une lutte sans cesse renouvelée » (Robert Laffont et Valentino Bompiani, *Dictionnaire des œuvres contemporaines*, p. 475-476).

LETTRE 26 : SAINT-HILAIRE, 21 SEPTEMBRE 1954 (p. 143)

1. Dactylographie, archives privées.
2. Voir la lettre de Borduas du 16 septembre 1954, *Écrits II*, p. 638-641 ; *supra*, p. 366, n. 29.
3. Voir la lettre du 11 septembre 1954, *supra*, p. 141.
4. « "Cette [foi en la] possibilité [d'une rencontre éventuellement définitive] je la conserve pure pour ceux qui pourraient encore y accéder..." Pour moi c'est du domaine du strict intérêt: du domaine de l'appréhension même du monde. Ça ne peut être mis en conserve pour autrui! Certes, encore une fois, je crois que toutes les femmes avec qui l'on peut établir un contact émotif suffisant "alimentent toute une vie". Pour moi c'est l'émoi ressenti qui alimente toute la vie par la profonde modification qu'il opère dans la conscience; modification en perpétuelle transformation: ce n'est pas l'objet de cet émoi, de cette modification. Enfin!... Vous êtes en excellente compagnie » (Paul-Émile Borduas, lettre du 25 septembre 1954, *Écrits II*, p. 651).
5. Voir la lettre du 11 septembre de Gauvreau (*supra*, p. 139), et celle de Borduas du 16 septembre 1954 (*Écrits II*, p. 638).
6. Texte de base: « New-York » (de même pour toutes les autres occurrences de ce mot).
7. Texte de base: « Moyen-Âge » (de même pour toutes les autres occurrences de ce mot).
8. Franklin Arbuckle (Toronto, 1909), peintre, membre de la Royal Canadian Academy, que Gauvreau range parmi les « pompiers » en l'associant à « l'académisme frigide » (*Écrits sur l'art*, p. 205, 239). En 1954,

Franklin Arbuckle siège avec Adrien Hébert, Gordon Webber et Henri Masson au jury du printemps au Musée des beaux-arts de Montréal.

9. Marc-Aurèle Fortin (Sainte-Rose, 14 mars 1888 – Montréal, 3 mars 1970) fait ses études à l'École du Plateau à Montréal où il remporte plusieurs prix de dessin. En 1908, il coupe les liens avec sa famille, puis exerce divers métiers et part pour Edmonton. En 1911, il étudie à Boston, à New York, puis à l'Art Institute de Chicago. De retour au pays, Fortin s'installe dans le Vieux-Montréal, où il s'adonne à la peinture, à laquelle il se consacrera entièrement à partir de 1922. Il sera réputé pour ses paysages. Esther Trépanier a mis en évidence que la modernité formelle de Marc-Aurèle Fortin ne l'empêcha pas de formuler des prises de position résolument antimodernistes en raison de résistances idéologiques profondes (*Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, p. 17 et 294). Voir aussi Jacques Lamarche, *Marc-Aurèle Fortin*; René Buisson, *Marc-Aurèle Fortin: un maître inconnu*; Daniel Gagnon, *Marc-Aurèle Fortin: à l'ombre des grands ormes*.

10. Alfred Pellán (Québec, 16 mai 1906 – Laval, 31 octobre 1988) étudie à l'École des beaux-arts de Québec de 1920 à 1926, date à laquelle il reçoit une bourse qui lui permet de s'inscrire à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris jusqu'en 1930. De retour au Québec en 1936, il retourne en Europe la même année. Il revient en 1940 et présente à Québec et à Montréal cent cinquante de ses œuvres influencées par les courants les plus récents de l'École de Paris. En 1945, il est engagé par Charles Maillard pour enseigner la peinture moderne à l'École des beaux-arts de Montréal, poste qu'il occupe jusqu'en 1952. Il participe à l'exposition «Prisme d'yeux» en 1948 et signe le manifeste. Il retourne à Paris de 1952 à 1955, où est présentée une exposition de ses œuvres, au Musée national d'art moderne. Figure importante de l'art moderne au Québec, Pellán a réalisé des décors et des costumes de théâtre, illustré des livres et reçu de nombreuses commandes de murales et de vitraux. Le Musée d'art contemporain de Montréal a présenté en 1993 une importante rétrospective de ses œuvres. Voir Germain Lefebvre, *Pellán, sa vie, son art, son temps*.

11. Henri Masson (Spy, Belgique, 10 janvier 1907 – Ottawa, 1996), paysagiste, peint la vie simple, quotidienne. Devenu maître graveur en 1932, il étudie dans ses temps libres à la Ottawa Art Association. Il expose en 1936 ses premières huiles à l'Ontario Society. Il expose en 1954 à la galerie l'Art français de Montréal, située rue Laurier à Outremont. Il prononce en 1955 à l'hôtel Windsor, devant les membres de la Société d'études et de conférences, une allocution intitulée «Où va l'art moderne» dans laquelle il dénonce le «fait américain», les «théories qui engendrèrent du neuf, du brutal, une liberté absolue [...] qui conduisent le peintre à l'anarchie» (Anonyme, «Le retour à la peinture figurative. M. Henri Masson traite des facteurs d'anarchie en peinture», *La Patrie*, 25 février 1955, p. 28). Voir

Marcel Gingras, *Henri Masson*; Claude A. Bouchard, *Henri Masson. La vision d'un peintre*.

12. «Vous me parlez de Lebeuf que j'ignore. Pourtant il est venu dix fois à la maison; dix fois il est reparti sans pouvoir retenir ma pensée cinq minutes... Ces contacts, ces relations et l'action qui en découle vous appartiennent en propre. Personnellement je n'ai rien à y voir» (Paul-Émile Borduas, lettre à Claude Gauvreau du 25 septembre 1954, *Écrits II*, p. 649).

13. Voir *supra*, p. 298, n. 8.

14. Voir *supra*, p. 327, n. 18.

15. «En 1917, Aragon se lie d'amitié avec Breton qu'il rencontre à l'hôpital Val-de-Grâce, où ils sont tous deux mobilisés. Avec Philippe Soupault, ils fondent en 1919 la revue *Littérature*, et se lancent dans l'aventure poétique qui, à travers Dada aboutira au Surréalisme. [...] En 1930 il se rend en U.R.S.S. au Congrès des écrivains révolutionnaires et [...] il en reviendra comme signataire d'une déclaration où le Surréalisme est attaqué au nom des thèses culturelles officielles du Parti communiste. S'il parvient tant bien que mal à éviter son exclusion immédiate du groupe, celui-ci n'en rompra pas moins avec lui deux ans plus tard où, à la fin de "l'affaire Aragon", il rejettera publiquement le soutien de Breton et ses amis dans des démêlés avec la justice bourgeoise» (Peter Kral, «Louis Aragon», dans A. Biro et R. Passeron, *op. cit.*, p. 29). La perception que Gauvreau a d'Aragon n'est pas entièrement négative, puisque dans «Les délicats égorgés de "dada"» (*Le Haut-Parleur*, 21 juillet 1951, p. 4), Aragon figure aux côtés de Vaché, Jarry, Breton, Soupault, Éluard, Ribemont-Dessaignes parmi ceux «[...] qui brûlaient le passé et préparaient sans le savoir l'avènement du surréalisme» (*Écrits sur l'art*, p. 211).

16. Voir *supra*, p. 323, n. 14. Georges Ouvrard suit de près les activités du groupe durant les années 1953-1954. Il fait notamment partie du jury de quinze membres réuni chez Gauvreau à l'occasion de la lecture de *Beauté baroque* en avril 1953. Il est également présent aux côtés de Claude Gauvreau durant l'exposition «La matière chante».

17. Gauvreau poursuit la discussion amorcée le 11 septembre précédent autour de la fortune critique de l'automatisme, qui reste à ses yeux une «révolution morale indéracinable» (voir *supra*, p. 142). Le 16 septembre 1954, Borduas lui répond: «La révolution au pays est faite pour moi; est faite pour vous. Favorisez qu'elle se fasse aussi pour d'autres groupes. Cette révolution ne peut être que morale et spirituelle. C'est déjà beaucoup. Pour être morale et spirituelle elle doit être universelle et elle l'est. Vous seriez étonné de retrouver de vos frères ici. Et j'en suis sûr, il en existe aussi à Paris!» (*Écrits II*, p. 640). Sur l'éthique automatiste et la conception de l'artiste dans la société, voir Gilles Lapointe, «Paul-Émile Borduas ou la conscience

inquiète du présent», dans Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber (dir.), *L'Art inquiet. Motifs d'engagement*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1998, p. 67-85.

18. «Quand vous dites être le seul, je le crois aussi... Mousseau recommence par le bon bout. Mais il est si loin. Si loin en arrière... quinze ans dans mon passé et des millénaires dans l'Histoire. Et, par le jeu des circonstances et son défaut de compréhension, nos relations n'ont plus le minimum de liberté que j'exige... Leduc est à tout jamais perdu... Et tous les autres?... Eh bien oui! Tous les autres et ces deux-là déterminent, quand même, un état de sensibilité qui n'existait pas avant et qui ne peut plus être perdu maintenant. C'est le côté permanent de cette "révolution". Cet état évoluera par l'action révolutionnaire bien sûr mais il ne m'appartient plus d'en contrôler l'évolution. Je suis déjà coupé de ce passé qui m'est acquis définitivement! C'est vis-à-vis l'action révolutionnaire à poursuivre que vous êtes le "seul", mon cher Claude. Parce que le seul qui ayez un intérêt supérieur à l'évolution de cet état» (Paul-Émile Borduas, lettre du 25 septembre 1954, *Écrits II*, p. 649).

19. «Publier, c'est se déclarer responsable de ce que l'on montre, et c'est aussi (dans le sens le plus large du mot) faire œuvre éducative. Une telle décision — qui se transpose maintenant sur le plan social — doit s'accomplir avec la même rigueur que l'acte de création lui-même. Je crois personnellement que chaque artiste, lorsqu'il s'agit de fournir délibérément cet apport au patrimoine commun — a des responsabilités de sens critique» (*Correspondance*, p. 257).

20. «C'est sur le plan le plus grossier que nous sommes d'abord montréalais et canadiens. Premier palier qu'il faut parfaitement épouser pour que la certitude "Univers" ait toute sa chaleur, toute sa verdeur! Il faut être profondément enraciné quelque part: les êtres et les esprits flottants sont d'un pauvre intérêt. Mais les esprits enracinés par-dessus la tête risquent l'étouffement pour le moins!...» (Paul-Émile Borduas, lettre du 16 septembre 1954 à Claude Gauvreau, *Écrits II*, p. 640).

21. «Ici, comme je vous l'ai dit, Pollock, Kline et dix autres jeunes peintres sont au-delà du surréalisme. Bien entendu dans le sens historique le plus rigoureux» (Paul-Émile Borduas, lettre du 25 septembre 1954, *Écrits II*, p. 651-652).

22. Passage manquant.

23. Borduas enseigne au Collège Grasset (aussi appelé externat classique Saint-Sulpice) de 1931 à 1943. Selon les témoignages recueillis par Solange Courval, il aurait eu à affronter les sulpiciens Émile Filion et Roland Fournier, amateurs d'art ancien, et parfois même ses propres étudiants: «La prière était obligatoire au début de chaque cours. Borduas, s'étant identifié

comme athée, est dispensé de ces prières. Un jour, les élèves décident de jouer un tour à Borduas au moment de son entrée en classe : ils se mettent tous à genoux et commencent à réciter les prières habituelles. Le principal, monsieur Aurèle Allard, s'adressant au groupe quelques jours plus tard, relate cet incident et le commente en disant : "Vous vous pensez bien fins !" sur un ton réprobateur qui n'appuie pas leur geste. On comprend par cette histoire que le personnage de Borduas dérangeait certains élèves » (propos de Jean Courval rapportés par sa fille Solange Courval, « Borduas vu par d'anciens étudiants du collège André-Grasset », texte inédit, s.d., p. 34-35). Voir aussi *Écrits I*, p. 417.

24. « De tous ces accidents, on attendait donc des nouvelles formes, mais surtout des formes venues de l'inconscient, puisque, après tout, l'accident, c'est aussi l'acte manqué, l'acte qui trahit l'inconscient parce qu'il échappe au contrôle de la raison » (*Chronique*, p. 35).

25. Pour réfuter les arguments de Géraldine Bourbeau contre le manifeste, Claude Gauvreau a élaboré une définition du terme « technique », dont il fait part à Jean-Claude Dussault : « La technique désigne tous les moyens nécessaires à la matérialisation du désir éprouvé. En peinture, cette réalisation concrète s'effectue dans la matière plastique. La technique, ce peut être n'importe quoi qui sert d'impulsion créatrice, et l'expression personnelle. Dans l'art authentique de tous les siècles, la technique est imprévisible parce que indissociable du désir toujours particulier, toujours unique et spontané [...] la technique véritable, le "métier" véritable doit être un objet d'invention perpétuelle, intransmissible et inexploitable, bon pour un seul désir, apparaissant indispensablement à la seconde précise où le désir imprévu et novateur fait sentir son exigence, permettant la concrétisation de ce désir puis, n'existant qu'en fonction de ce désir, cessent d'exister dès que ce désir a joué son rôle unique et plénier » (*Correspondance*, p. 74).

26. « Montréal est sûrement un endroit privilégié : très "nourricier", fertilisé par le fumier de refoulements insensés, d'isolement unique de toutes les puissances créatrices. Cela a permis de partir de plus loin au réveil qui vient de sonner. Cette première bouffée de conscience a toutes les griseries d'une naissance. Il faut maintenant monter plus haut : croître jusqu'à cette brûlante actualité où aucune forme d'archaïsme n'est permise. Nous devrions mûrir heureusement et rapidement après une si longue absence du théâtre universel » (lettre du 25 septembre 1954, *Écrits II*, p. 652).

27. « Fin 1954, Riopelle est sorti brusquement de l'anonymat. Sa peinture était désormais considérée comme l'une des plus significatives en Europe, sa réputation s'est accrue d'autant. Il expose non seulement à Paris, mais aussi à New York, en Allemagne, en Angleterre, en Suisse et au Japon.

Conjointement avec Borduas, il a représenté le Canada à la dernière Biennale de Venise» (Hélène de Billy, *Riopelle*, p. 106-107).

28. Voir *supra*, p. 104, lettre du 27 juillet 1950.

29. En 1945, à l'occasion d'un voyage à New York avec Riopelle et Françoise Lespérance: «Quand j'arrivai au Musée d'art moderne de New York, j'eus la sensation de pénétrer au paradis terrestre» (*Écrits sur l'art*, p. 45).

30. «Et quoi encore?... La lettre de Gilles. Vérifiez, S.V.P., l'histoire des papillons "À bas Maillard" de votre réponse à Gélinas. Une erreur historique de la sorte pourrait être très violemment retournée contre nous! Et pourquoi! Ils ont déjà tout ce qu'il faut pour ça!» (Paul-Émile Borduas, lettre du 16 septembre 1954, *Écrits II*, p. 641).

31. «En route!», du 12 au 26 octobre 1954 chez Agnès Lefort, 1504, rue Sherbrooke Ouest. Comme point de chute à sa lettre du 16 septembre, Borduas écrit: «Ah! Ouverture de l'exposition des dernières peintures chez Agnès Lefort le 12 octobre!» (*Écrits II*, p. 641). Au sujet de cette exposition, voir la lettre du 8 septembre 1954 à Agnès Lefort (p. 629) et celle du 13 septembre à Gérard Lortie (p. 630-631). Borduas devait y exposer dix-sept huiles et dix encres. La presse montréalaise accueillera les changements survenus dans la manière de Borduas, sans y mesurer l'influence de la peinture américaine. Voir François-Marc Gagnon, «Montréal n'oublie pas Borduas», *Paul-Émile Borduas*, p. 318-322, et «Borduas chez Agnès Lefort», *Chronique*, p. 958-964.

32. Madeleine Morin, musicienne, exposa à «Étapes du vivant» en 1951. Selon Jean Dénéchaud, cette nouvelle venue «brille par son coloris et son graphisme, imaginés sans aucun souci de la réalité» (J. D., «L'ouverture prochaine du Centre d'art de Sainte-Adèle», *La Presse*, 19 mai 1951, p. 63). Elle participa aussi à l'exposition «Paintings by Paul-Émile Borduas and By a Group of Younger Montreal Artists» en 1952, où son «éloquence picturale» est saluée par Paul Gladu («Borduas, Gauvreau, Mousseau», *Le Canada*, 7 février 1952, p. 4) et négligée par Robert Ayre, pour qui Madeleine Morin peint de la «végétation avec une texture végétale» («Art Notes. Varied Range Presented by Borduas», *The Montreal Star*, 2 février 1952, p. 28). Voir aussi la lettre de Claude Gauvreau du 12 mai 1953 (*supra*, p. 111): elle fait partie de ceux que Claude Gauvreau qualifie alors d'«automatistes définitifs».

LETTRÉ 27: SAINT-HILAIRE, 1^{ER} OCTOBRE 1954 (p. 153)

1. Dactylographie, archives privées.

2. Allusion à l'avant-dernier paragraphe de la lettre de Borduas: «Mon cher Claude, jamais vous n'avez été plus près de moi. Vous êtes devenu l'un de mes trois plus grands amis: le vieux M. Leduc, autour de qui il faut mousser

le mythe naissant; mon vieux Bernard, le seul de mon âge, le témoin généreux de toutes mes excentricités; et vous, le plus jeune, le plus fougueux. De tous ces jeunes fous que j'ai adorés celui qui est appelé au plus grand avenir. Si après ça vous doutez encore de ma confiance; je vous étouffe!... Rapprochements bizarres peut-être; c'est que la vie est aussi bizarre» (*Écrits II*, p. 653).

3. Le 12 juin 1954, Pierre Gélinas avait mis en doute, dans *L'Autorité du peuple* («La querelle des peintres devient une querelle de mots», p. 6), la version de Gauvreau, qui avait tendance à minimiser le rôle joué par les étudiants de Pellan lors des manifestations anti-Maillard à l'École des beaux-arts de Montréal. Borduas sert à Gauvreau la mise au point suivante dans sa lettre du 25 septembre 1954: «M. et M^{me} Gérard Lortie, M et M^{me} Maurice Gagnon — dans le temps quatre de mes amis — étaient, entre autres, les invités de M. Alfred Pellan, professeur à l'École des beaux-arts, à l'ouverture de l'Exposition annuelle, le soir de l'incident «À BAS MAILLARD». C'est un fait contrôlé et contrôlable. Qu'il y ait eu avant l'arrivée de Pellan dans la boîte, une grève des élèves? C'est autre chose. Mais Pellan était en fonction lors de la manifestation relatée par Gélinas. Pour Gélinas, que je soupçonne d'avoir contribué à l'organisation de la fête; pour tous ceux qui y ont participé, d'une manière ou de l'autre, ce fait est capital. Il était très important pour moi aussi. Vous vous imaginez bien que le comportement de Pellan aux Beaux-Arts ne pouvait, dans ce temps-là, me laisser indifférent!» (*Écrits II*, p. 646-648). Dans un avertissement qui accompagne son texte «Aragonie et surrationnel» (*Revue socialiste*, n° 5, printemps 1961), Gauvreau précise: «Naturellement, je ressentis le besoin de répondre à une foule de détails vulnérables accumulés dans l'article de Gélinas; d'autant plus que ces détails, qui me semblaient d'une faiblesse bien patente, avaient fait la délectation de certains esprits étonnamment influençables. J'écrivis donc un assez long texte, et je ne doutai pas de sa publication prochaine puisque la polémique avait soulevé un grand intérêt; mais je n'eus pas de succès et l'hebdomadaire disparut définitivement à cette époque» (*Écrits sur l'art*, p. 273). Voir aussi *Écrits sur l'art*, p. 274-288.

4. Charles Maillard: voir *supra*, p. 352, n. 5.

5. Voir la lettre du 21 septembre 1954, *supra*, p. 146 et 370, n. 12.

6. «Ambroise Lafortune [Montréal, 1917 – Montréal, 8 mai 1997] étudie au collège Saint-Ignace, au collège Brébeuf et au séminaire de philosophie de Montréal. Il s'oriente ensuite vers la théologie et la pédagogie au scolasticat des jésuites et à l'École normale Jacques-Cartier. Il séjourne à la Martinique où il est ordonné prêtre le 7 mai 1945. De retour au Canada, il participe à de nombreuses émissions de radio et de télévision. En 1974, il devient animateur à la télévision et sa participation à l'émission *Francophonissime* l'amène

à voyager beaucoup dans les pays de la francophonie. Il consacre les dernières années de sa vie aux œuvres du cardinal Léger. Outre des souvenirs, des mémoires et des essais pour adultes, on lui doit des romans scouts et des contes pour la jeunesse» (Françoise Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse* suivie d'un *Dictionnaire des auteurs et des illustrateurs*, p. 647).

7. Allusion à l'exposition d'Alfred Olssen présentée à l'Échourie en octobre 1954 (voir *supra*, p. 341, n. 6).

8. «Cette première exposition des travaux d'Olssen n'est pas entièrement homogène. [...] Les éléments formels de quelques toiles et de ses aquarelles, analogues à des paquets d'embruns entraînés dans un mouvement tourbillonnaire, donnent à l'œuvre une allure de figuration. On peut y voir des êtres filandreux se développant au sein même du chaos. Deux grands tableaux en noirs et en bleus sont conçus avec plus de force. De grandes formes rigides s'entrecroisent, s'entrechoquent, laissent traverser des éclats d'une lumière lunaire, ou nous font plonger au sein des ténèbres. Ce sont des toiles émouvantes, d'une belle tenue. Olssen est un peintre romantique qui construit ses tableaux comme l'on marche en rêvant à travers les raides forêts de conifères, liées par la glace, des pays nordiques» (Rodolphe de Repentigny, «Le romantisme bleu du peintre Olssen», *La Presse*, 6 octobre 1954, p. 35).

9. La participation d'Albert Slikaitis à l'exposition «La Place des artistes» en avril 1953, au 82 de la rue Sainte-Catherine Ouest à Montréal, avait été jugée par Paul Gladu d'une «naïveté rafraîchissante pour nos esprits de vieux citadins» (Paul Gladu, «La Place des artistes», *L'Autorité*, 16 mai 1954, p. 5).

10. André Champeau (pseud. Jean-Louis Champagne). Claude Gauvreau a relaté les circonstances qui l'amènèrent à faire la connaissance de ce jeune peintre et d'André Goulet à l'atelier de Mousseau, place Christin (voir *Écrits sur l'art*, p. 227-228). Voir aussi Marcelle Ferron, *L'Esquisse d'une mémoire*, propos recueillis par Michel Brûlé, p. 181-184.

11. Allusion à Lebeuf, dont Gauvreau condamne les positions néo-chrétiennes-staliniennes et qui a été remplacé à l'Échourie par Guido Molinari.

12. Ce texte de Gauvreau ne sera pas publié dans *Arts et pensée*, la revue ayant cessé de paraître. Voir *supra*, p. 142, la lettre du 11 septembre 1954.

13. Voir Fernand Leduc, «Art de refus... Art d'acceptation», *op. cit.*, p. 143, et *supra*, p. 360, n. 5. Rodolphe de Repentigny signale la disparition de la revue *Arts et pensée*, qui cesse de paraître avec le n° 18 (juillet-août 1954) (François Bourgogne [pseud. de Rodolphe de Repentigny], «Nos revues d'art: une de perdue», *L'Autorité du peuple*, 2 avril 1955, p. 4). François-Marc Gagnon mentionne que dans ce texte «Leduc faisait déjà allusion aux plasticiens, qui, dès le mois de novembre de cette même année, se

manifesteraient pour la première fois à la Librairie Tranquille» (*Chroniques*, p. 951).

14. Sur l'intérêt que Gilles Corbeil porte à Fernand Leduc, voir *supra*, p. 341, note 3.

15. En réponse à l'intérêt manifesté par Borduas, dans sa lettre du 25 septembre 1954, pour le travail de Pierre Tal-Coat: «En France, d'ici, je ne peux voir que Tal-Coat. C'est tout ce que je peux dire... Pollock et ces autres peintres n'ont rien à voir, non plus, aux généralités de New York. Ils ne sont pas plus possibles ici que Mousseau peut l'être à Montréal. Il est probable que Tal-Coat soit dans le même cas à Paris» (*Écrits II*, p. 652). Sur Pierre Tal-Coat, voir *ibid.*, p. 652, n. 240).

16. Dans sa lettre du 21 septembre, Claude Gauvreau affirmait sa conviction que, dans une circonstance privilégiée, la rencontre d'une femme exceptionnelle serait «apte à nourrir l'intensité de toute une vie, sans déception relative» et il ajoutait: «[...] cette possibilité, je la conserve pure pour ceux qui pourraient encore y accéder...» (*supra*, p. 144). À quoi Borduas répondra: «Pour moi c'est du domaine du strict intérêt: du domaine de l'appréhension même du monde. Ça ne peut être mis en conserve pour autrui! Certes, encore une fois, je crois que toutes les femmes avec qui l'on peut établir un contact émotif suffisant "alimentent toute une vie". Pour moi c'est l'émoi ressenti qui alimente toute la vie par la profonde modification qu'il opère dans la conscience; modification en perpétuelle transformation. Ce n'est pas l'objet de cet émoi, de cette modification. Enfin... Vous êtes en excellente compagnie» (*Écrits II*, p. 651).

17. Claude Gauvreau écrit en 1953 un texte intitulé «Érostrate et la mère de l'autre», qui sera diffusé en 1957 dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques» (voir J. Marchand, *op. cit.*, p. 303-306).

18. Ferdinand Cheval (1836–1924): «"Architecte du dimanche", il est, selon Breton, "le maître incontesté de l'architecture et de la sculpture médiumniques". Cheval avait été passionné par les illustrations de ses livres de géographie et par les paysages des grottes nombreuses dans la région où il vivait. Au cours de ses tournées de facteur, il amassa pendant des années tous les cailloux aux formes bizarres qu'il put trouver sur son chemin. [...] À l'aide de ciment et de fil de fer, il assembla ses précieuses pierres pour construire un "Palais idéal" sur le modèle de celui qu'il avait vu en rêve. Ce chef-d'œuvre architectural tient à la fois de la grotte, du temple d'Angkor, de l'art de Gaudí, de la sculpture moderne, des décors de Méliès, du château de Neuschwanstein, de la pièce montée en sucre et du paysage sous-marin» (dans A. Biro et R. Passeron, *op. cit.*, p. 90).

19. Jacqueline Lamba [Paris, 1910]: «Celle qui fut pour André Breton "la toute puissante ordonnatrice" de "La nuit du tournesol", ce poème

prémonitoire qui anticipait sur leur rencontre en 1934, eut aussi une activité créatrice dans le cadre du mouvement surréaliste entre 1935 et 1945. Après sa séparation d'avec Breton en 1943, J. L. deviendra la femme du sculpteur américain David Hare, en compagnie de qui elle participera, en 1947, à l'Exposition internationale de Paris avant de s'éloigner du champ surréaliste» (Édouard Jaguer, dans A. Biro et R. Passeron, *op. cit.*, p. 238. Voir aussi *Écrits II*, p. 650, n. 236).

20. Commentant, dans un texte intitulé «Documents», la publication dans la revue *Liberté* de la lettre que lui adressa Borduas, le 25 septembre 1954, Claude Gauvreau explique : «Au sujet de cette lettre de 1954, je me souviens avoir contesté l'interprétation de Borduas de la pensée de Breton; je me souviens aussi avoir utilisé les exemples du facteur Cheval et d'André Derain pour prouver que la qualité de l'objet influait sur la qualité de l'émotion ressentie» (*Écrits sur l'art*, p. 311).

21. «Pour le Breton d'*Arcane 17*, avec vous je trouve très belle la "révélation" du rôle "rédempteur" de la "femme-enfant". Ajoutez à cela l'idée de "résurrection" qui s'y trouve aussi et dites-moi si nous ne sommes pas dans l'air de la plus pure poésie chrétienne? Révélation, Rédemption, Femme-Vierge, Résurrection et par surcroît Éternelle!...» (Paul-Émile Borduas, lettre à Claude Gauvreau du 25 septembre 1954, *Écrits II*, p. 650). Le 6 octobre, Borduas précise sa pensée quant à l'influence occulte que le christianisme continuerait d'exercer sur la pensée de Breton : «Breton n'apparaît pas chrétien dans la loi. C'est au sens le plus lumineux, à la racine même, si je puis ainsi m'exprimer. En pleine "grâce", qu'il me semble évaluer l'amour, la femme et l'homme» (*Écrits II*, p. 663).

22. «Malgré tout, ce n'est pas le poète que je chicane. C'est le penseur Breton qui avait été jusque-là à mes yeux toujours d'accord avec l'expérience personnelle. Dans *Arcane 17* il rompt cet accord en poursuivant sa foi en une rencontre, en un choix définitif. Il ne saurait y avoir deux choix définitifs. Ça il le sait mieux que moi et il renie la rencontre, le choix Jacqueline. Pourtant, ce choix-là avait été reconnu définitif; il a été l'inspirateur de *L'Amour fou* et de tant d'autres textes magnifiques que Breton ne renie certainement pas» (Paul-Émile Borduas, lettre à Claude Gauvreau du 25 septembre 1954, *Écrits II*, p. 650-651).

23. «Ce n'était pas une invitation à désertier que ce rappel à vos frères lointains. Non, pas du tout! Seulement une mise en garde contre une tendance naturelle à la surestimation isolante par comparaison insuffisamment informée : rien de plus» (*Écrits II*, p. 652).

24. *Beauté baroque* (voir *supra*, p. 139, lettre du 11 septembre 1954).

25. Agnès Lefort (voir *supra*, p. 347, n. 20).

26. Sidney Bechet (Nouvelle-Orléans, 14 mai 1897 – Paris, 14 mai 1959), clarinettiste, saxophoniste, compositeur et chef d'orchestre américain.
27. Louis «Pops» Armstrong (Nouvelle-Orléans, 4 juillet 1900 – New York, 6 juillet 1971), trompettiste, chanteur, compositeur et chef d'orchestre américain.
28. Tommy Ladnier (Florenceville ou Mandeville, Louisiane, 28 mai 1900 – New York, 4 juin 1939), trompettiste américain.
29. Warren «Baby» Dodds (Nouvelle-Orléans, 24 décembre 1898 – Chicago, 14 février 1959), batteur américain.

LETTRE 28: SAINT-HILAIRE, 12 OCTOBRE 1954 (p. 161)

1. Dactylographie, archives privées.
2. Le passage entier se lit: «Je ne nie pas votre “éventualité” d'une fixation définitive. Je ne l'ai jamais niée. Mais depuis très longtemps je crois que seule la forme amoureuse malheureusement interrompue à la phase délirante permet une fixation définitive intéressante. Exemple: Abélard et Héloïse» (lettre du 6 octobre 1954, *Écrits II*, p. 664).
3. Sur André Derain, voir *Écrits II*, p. 664.
4. Voir *supra*, p. 370, n. 15. En 1930, au Congrès des écrivains révolutionnaires (U.R.S.S.), Aragon signe une déclaration dans laquelle le surréalisme est attaqué au nom des thèses culturelles officielles du Parti communiste. Il rompt avec la poésie et le groupe surréaliste vers 1940, à la fin de «l'affaire Aragon», rejetant publiquement le soutien d'André Breton et ses amis à l'occasion de ses démêlés avec la justice française. Les séjours de Breton aux États-Unis et au Québec pendant la guerre lui vaudront, à son retour en France, d'être accusé de conduite anti-patriotique.
5. «*L'Amour fou*: (André Breton, Gallimard, Paris, 1937, coll. «*Métamorphoses*»). Un fragment de cet ouvrage (Au [sic] Château étoilé), constituant le chapitre V, était paru précédemment dans *Minotaure*. Le poète y évoque les circonstances de “hasard objectif” qui ont entouré sa rencontre de Jacqueline Lamba. Il complète la “définition” de la beauté convulsive indiquée par *Nadja*, et exalte (notamment à propos d'un voyage aux Canaries) sa conception de l'amour exclusif et charnel, comme manifestation de la “nécessité” philosophique à travers l'inconscient humain. Le livre se clôt sur la célèbre lettre à Écusette de Noireuil (la fille nouvelle-née de Breton)» (Gérard Legrand, «*L'Amour fou*», dans A. Biro et R. Passeron, *op. cit.*, p. 21).
6. «“Femme-enfant” est pour moi l'équivalence symbolique de “Vierge-mère”. Certes, il n'est pas question, dans Breton, d'une virginité du corps. C'est tout au plus l'émotivité virginal» (Paul-Émile Borduas, lettre à Claude

Gauvreau du 6 octobre 1954, *Écrits II*, p. 663). Le 20 octobre, Borduas fait cette nouvelle mise au point: «“L'émotivité virginale” est l'émotivité aux caractéristiques de la virginité: pudeur, fraîcheur, perpétuelle candeur... “Femme-enfant” et qui le restera toujours. Des exemples masculins de cette forme rare seraient le facteur Cheval et le douanier Rousseau aux impressions toujours vierges sans les nécessités de l'évolution. Je souhaite que cette fois ce soit plus clair. Dans Breton, femme-enfant peut aussi vouloir dire, même inconsciemment, une femme que l'on peut aimer passionnément comme sa mère et comme sa propre fille» (*Écrits II*, p. 668-669).

7. Claude Gauvreau fait retour sur un passage de la lettre de Borduas du 25 septembre, c'est-à-dire le retard culturel qui affecte Montréal, «fertilisé par le fumier de refoulements insensés: cela a permis de partir de plus loin au réveil qui vient de sonner. Cette première bouffée de conscience a toutes les griseries d'une naissance. Il faut maintenant monter plus haut: croître jusqu'à cette brûlante actualité où aucune forme d'archaïsme n'est permise» (*Écrits II*, p. 652).

8. Voir *supra*, p. 324, n. 16.

9. «À mon sens, le signe de cérébralité stérile serait dans l'épithète “fait pitié”. Elle indiquerait que l'œuvre n'a été appréhendée que dans sa fonction seconde. L'assimilation exige la perception de l'unité. La seule compréhension du sens historique est stérilisante» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 25 septembre 1954, *Écrits II*, p. 670).

10. L'année 1954 marque le centenaire de la naissance d'Arthur Rimbaud. Les surréalistes soulignent l'occasion par la publication d'un tract intitulé *Ça commence bien*.

11. Le caractère prophétique de Rimbaud fut loué par les surréalistes qui reconnurent en lui un précurseur (on sait l'importance qu'ils accorderont à la célèbre «Lettre du voyant»). Les surréalistes publièrent des inédits de Rimbaud et reprirent à leur compte son mot d'ordre: «changer la vie». Le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) prend d'ailleurs fin sur une formule d'inspiration rimbaldienne: «C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs.»

12. Borduas se montre particulièrement réceptif à cette idée: «Toute attitude critique m'intéresse. La seule cependant qui me passionne est l'attitude critique en perpétuelle assimilation et transformation profonde: Baudelaire, par exemple» (lettre à Claude Gauvreau, 20 octobre 1954, *Écrits II*, p. 670).

13. Texte de base: «arrières-grands-pères».

14. «Une “opération voluptueuse” est une opération strictement intéressée: elle exige la sensation d'un cheminement. L'on peut s'acheminer vers le futur ou vers le passé. Je me soucie peu de ceux, très nombreux, aux

puissances voluptueuses retournées en arrière: qui ne vivent que de souvenirs. Je vous défie de trouver indéfiniment cette volupté devant un objet donné. Une fois assimilé il deviendra tout juste un objet familier de votre passé: intérêt historique. Ou alors, contrairement à ce que je crois, nous ne serons pas de la même famille émotive» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 20 octobre 1950, *Écrits II*, p. 670).

15. «L'expression de la sensibilité de Rimbaud étant mieux protégée contre l'érosion que notre cher Mont Saint-Hilaire, elle s'est, sans aucun doute, moins détériorée que lui depuis 1870. Mais cette expression est à jamais emprisonnée dans les poèmes de Rimbaud. Seules les associations, les émotions, les jugements de ses lecteurs comptent maintenant. Ni Rimbaud ni l'œuvre, n'a plus rien à y voir» (*ibid.*).

16. «L'ombre sur le cerceau», poème de *Entrailles*, publié dans *Refus global* avec «Bien-être» et «Au cœur des quenouilles». Gauvreau présente ce poème comme «un monologue de l'ombre que fit sur un cerceau un acrobate qui sautait» (J. Marchand, *op. cit.*, p. 181). Jacques Marchand a fait remarquer, à la suite de Guy Robert, que «le titre du texte rappelle étrangement le titre d'une œuvre de 1916, de Man Ray, dont on appréciait la dimension visionnaire chez les automatistes: *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows*» (*ibid.*).

17. L'exposition «En route», chez Agnès Lefort du 12 au 26 octobre 1954. Borduas, de passage à Montréal depuis le 7 octobre, devait y rester jusqu'au 17 de ce mois.

LETTRE 29: MONTRÉAL, 10 NOVEMBRE 1955 (p. 164)

1. Autographe, fonds privé.

2. Arrêté le 18 novembre 1954, Claude Gauvreau est conduit à la prison de Bordeaux, où il est détenu jusqu'au 26 novembre. Le lendemain, il est interné à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu. Le registre de l'hôpital indique que Claude Gauvreau y sera hospitalisé du 27 novembre 1954 au 21 novembre 1955. Cette dernière date n'est pas sûre: selon d'autres sources, Gauvreau aurait reçu son congé officiel du Dr Roger R. Lemieux le 15 avril 1955.

3. «Dyne Mouso, qui avait débuté en 1955 en jouant l'écolière de *La Leçon* aux côtés du comédien français Jacques Mauclair (l'un des principaux metteurs en scène du théâtre d'Ionesco) avait tout de suite été remarquée par la critique et l'ensemble du monde théâtral. Après ses débuts dans ce Ionesco joué dans une salle de 150 places appelée "L'Amphytrion", qu'un comédien français avait inauguré et tenu un an avant de repartir sans laisser d'adresse, Dyne Mouso fit une entrée plus que remarquée, célébrée, au Théâtre du Nouveau Monde en jouant le rôle de Nina dans *La Mouette* de Tchekhov que Jean Gascon mit en scène. Le spectacle fut reçu de façon

inégale, mais tous les critiques parlèrent de Dyne Mousso. Jean Hamelin dans *Le Devoir* écrivit : "Elle est fine, sensible, et possède ce frémissement intérieur auquel on reconnaît les jeunes héroïnes promises à de hauts destins." Il écrivit aussi : "elle se retrouvait par une sorte de miracle de l'instinct théâtral au diapason de la sensibilité tchekhovienne" » (Robert Lévesque, « La célèbre retraitée », *Le Devoir*, 25 mai 1994, p. B-8).

4. Dans *Beauté baroque*, le narrateur est entraîné par des « gestes grandiloquents, un tonnerre de sons verbaux », à déverser sur le toit « le surplus d'intolérable » : « Devant elle, devant le jeune homme : une irrésistible pulsion naît dans ma poitrine. Je me mets à courir, pitoyablement, sans parvenir à m'arrêter. Une fenêtre de l'appartement donne sur une toiture : par la fenêtre, je saute sur la toiture, je cours sur la toiture... Troisième étage. Micourant, mi-rampant. Je parviens au rebord de la toiture. Troisième étage. Si je tombe ? Excellentes chances de me tuer. Je marche sur le rebord de la toiture. Je souffre assez physiquement pour vouloir mourir : des pinces arrachent ma peau par plaques. Une arrière-pensée, moralement, me retient. L'espoir n'est pas mort : tant que l'espoir ne sera pas mort, aussi insensé qu'il soit, mon corps ne pourra pas mourir. / Faux suicide ? Peut-être » (*Beauté baroque*, p. 110). Voir aussi *supra*, p. 164, l'allusion au suicide dans la lettre du 20 septembre 1956. Le procès-verbal rédigé par le coroner Jacques Fournier et daté du 15 juillet 1971 précise que « Pierre Gauvreau [sic] qui réside au 4064 rue St-Denis apt. 11 à Montréal est décédé d'une chute du toit de sa demeure. Examen interne. Polytraumatisé. Fractures multiples. Inondation des bronches et trachée par du sang. Mort violente, impossible de déterminer les circonstances (aucun témoin). »

5. En réponse à un article de Dollard Morin, « Ces garçons et filles veulent la mort de toutes conventions » (*Le Petit Journal*, 15 novembre 1953, p. 35) et à « Un autre son de cloche » (Anonyme, *Le Petit Journal*, 15 novembre 1953, p. 35) qui mettent en cause la conduite prétendument laxiste de certains parents, Julienne Saint-Mars Gauvreau écrit au *Petit Journal* pour défendre l'allégeance de ses fils Pierre et Claude à la cause automatiste. À l'occasion de ce texte, elle évoque publiquement les souffrances de son fils Claude et l'incompréhension du milieu qui aurait pu facilement le conduire à la mort : « Dans son roman intitulé *Beauté baroque*, mon fils a situé admirablement la question du suicide. Dès que sera mis en circulation cet ouvrage dont la publication a été retardée par le manque de courage de quelques-uns, on pourra constater qu'il est possible d'être « automatiste » et de penser rigoureusement. [...] Il y a des souffrances qui échappent à la volonté humaine et que rien ne peut éviter. Mon fils Claude a été durement éprouvé par la vie et je sais qu'il n'aurait pas fallu beaucoup d'incompréhension à certains moments pour qu'il soit mort aujourd'hui. Que certains parents ignorants, superstitieux, bourrés de préjugés, réfléchissent à cela » (Julienne

Saint-Mars Gauvreau, «Sur un reportage de Dollard Morin», *Le Petit Journal*, 6 décembre 1953, p. 44).

6. «Au tout début de 1952, Muriel Guilbault, depuis longtemps malade, se suicida. J'en fus irréparablement déchiré» (*Écrits sur l'art*, p. 68). Sur le suicide de Muriel Guilbault, voir Anonyme, «Décès de M^{me} Muriel Guilbault», *La Presse*, 4 janvier 1952, p. 15; Anonyme, «Mort de Muriel Guilbault», *Le Devoir*, 4 janvier 1952, p. 4; Anonyme, «Reine de la radio décédée», *Le Canada*, 4 janvier 1952, p. 3; Anonyme, «Communiqué sur la mort de M. Guilbault», *Le Petit Journal*, 6 janvier 1952, p. 36. Patricia Smart a relaté les circonstances entourant ce geste désespéré: «Le soir du 2 janvier 1952, Muriel et Robert Blair invitent des amis chez eux pour fêter la nouvelle année. Vers dix heures quarante, Muriel s'absente de la fête pour aller à la salle de bains. Au moment où Blair commence à s'inquiéter, il est déjà trop tard: elle est morte, elle s'est pendue» (*op. cit.*, p. 174).

7. Un an avant sa mort, Muriel Guilbault avait laissé à Claude Gauvreau un message prémonitoire tracé à l'aide d'un bâton de rouge à lèvres: «Claude je ne veux pas que l'on m'expose. Cachez-moi. M[uriel]». Selon Patricia Smart, cette instruction soulève la question du rapport entre la fiction et la réalité dans *Beauté baroque*, une œuvre qui met en scène la vie et la mort de Muriel Guilbault: «Il n'y a aucun doute que Gauvreau expose Muriel dans *Beauté baroque*: le portrait qu'il trace de la détérioration psychologique et du suicide d'une actrice adorée est clairement modelé sur elle. En même temps, présentant son récit comme un roman et non une biographie, il cache et protège la jeune femme. Enfin, ces mots de Guilbault ont une résonance particulière pour qui cherche à trouver l'essence de sa vie et l'énigme de sa mort» (*ibid.*, p. 137-138). Sur cette question, voir Gilles Lapointe, «La lettre sous le regard du cyclope. La loi du secret dans la correspondance Claude Gauvreau – Paul-Émile Borduas», *Globe*, vol. 3, n° 1, été 2000, p. 44-63.

8. Le cadavre de Muriel, affirme Claude Gauvreau, aurait été «souillé par d'objets moralisateurs de diverses disciplines» («Autobiographie», dans *OCC*, p. 13).

9. Borduas répondra en faisant allusion au Cap Espérance: «J'ai désespéré de votre santé, mon cher Claude. Paradoxalement, peut-être, j'ai foi en elle. Une ère nouvelle monte infiniment douloureuse encore sans doute, mais pleine de sens pour nous — vos amis — et de sensations puissantes pour vous-même. Mon cher Claude, le cap est doublé. Qui sait si un port bien aménagé ne vous attend pas quelque part au-delà des vents d'équinoxe? Un coin où il ferait enfin bon de vivre» (lettre du 25 novembre 1955, *Écrits II*, p. 802).

10. «Les jolis vertiges de votre lettre restent toujours des vertiges à rejoindre, à saisir! Donnez-moi de vos nouvelles — des nouvelles des amis

et amies — il y a tant de caprices, en vos parages, qui n'ont été qu'effleurés» (*ibid.*, p. 803).

11. Il pourrait s'agir de l'entretien que Borduas accorda à Dorothy Gees Seckler : «Paul-Emile Borduas», *Art Digest*, juin 1955, p. 8-10.

12. Marcelle Ferron (voir *Écrits sur l'art*, p. 372).

13. Manuscrit : «le Febure». Sur Jean Le Febure, voir *supra*, p. 304, n. 19.

14. André Champeau (voir *supra*, p. 327, n. 20).

15. André Reybaz (1922) «touche à la fois au théâtre régulier par ses rôles classiques et à l'avant-garde, par ses interprétations de Ghelderode (*Fastes d'enfer*, *Hop signor*) et ses créations d'œuvres de Boris Vian et de Jean Vauthier. *Le Capitaine Bada* de ce dernier fut l'un de ses plus grands succès en 1952. Son intelligence et son dynamisme donnent vie aux personnages les plus exceptionnels et les plus en dehors de la vie. Michel Vitold est un des acteurs qui soient restés le plus longtemps dans ce style de l'avant-garde» (Philippe Van Tieghem, *Les Grands Acteurs contemporains (1900-1960)*, Paris, PUF, «Que sais-je?», 1960, p. 95). André Reybaz joue dans *Quoat-Quoat* de Jacques Audiberti au Théâtre de la Gaîté Montparnasse en janvier 1946 et dans *Hop signor* de Michel de Ghelderode au Théâtre de l'œuvre en 1947. Il signe par la suite les mises en scène de *Faste d'enfer* au Théâtre de la Huchette en 1948, de *Équarissage pour tous* de Boris Vian au Théâtre des noctambules en 1950 et du *Capitaine Bada* de Jean Vauthier au Théâtre d'aujourd'hui en 1952. Il monte par la suite au Festival d'Arras en juillet 1956 *Le Repoussoir* de Raphaël Alberti et crée cette même année *L'Arbre* de Jean Dutourd au Théâtre du Petit Marigny. Il a présenté certains échanges avec Audiberti, Paulhan, Boris Vian, Fernand Léger, Marcel Aymé, Armand Salacrou dans *Têtes d'affiche* (1975).

16. Tania Balachova (1902-1973) «est une tragédienne de renom dans les théâtres dits "d'avant-garde"; elle a créé *Huis clos*, en 1944, au Vieux Colombier, sous la direction de Raymond Rouleau et joué la mère de *Noces de sang* de Lorca, en 1951, au Studio de Maurice Jacquemont. Son enseignement, tout à la recherche de la vérité intérieure, excluait l'emphase» (André Sallée, *Les Acteurs français depuis Sarah Bernhardt*, Paris, Borduas, 1988, p. 19). Tania Balachova et Michel Vitold firent partie de la distribution de *Huis clos* de Sartre, créée à Paris en 1944 huit jours avant le débarquement allié. On sait que Muriel Guilbault fut invitée par Sartre à se rendre à Paris pour y interpréter cette même pièce.

17. Germaine Montero (chanteuse populaire espagnole) interpréta, aux côtés d'André Roussin, le rôle de la fiancée dans la production de *Noces de sang* de Federico Garcia Lorca jouée par le Rideau de Paris au Théâtre de l'Atelier, le 1^{er} juin 1938.

18. Michel Vitold, «de son vrai nom Sayanoff, né en 1914. [...] metteur en scène, directeur de théâtre, il préfère les planches aux studios où il est le plus souvent réduit aux troisièmes couteaux». Il a joué dans de nombreux films, dont *La Bande à Bonnot* (Fourastié), 1969; *L'Aveu* (Costa-Gavras), 1973 et *Le Mouton enragé* (Deville), 1975. Voir Jean Tulard, *Dictionnaire du cinéma. Acteurs-producteurs-scénaristes-techniciens*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 942-943). Il interprète *Noces de sang* en 1951 avec Tania Balachova.

19. Dans la description qu'il livre de lui-même à Jean-Claude Dussault, Claude Gauvreau écrit: «Mes traits, légèrement asiatiques, peuvent faire penser aux mongols ou aux tartares» (*Correspondance*, p. 220). Il est intéressant de noter que Muriel Guilbault, selon la description que donne son époux Julien Major, «avait un type légèrement mongol» (Patricia Smart, *op. cit.*, p. 143).

LETTRE 30: SAINT-HILAIRE, 20 SEPTEMBRE 1956 (p. 172)

1. Autographe, fonds privé.

2. Maurice Boyé, *La Petite Histoire des grands artistes. La mêlée romantique*, Paris, Julliard, 1946, 252 p. L'ouvrage narre divers épisodes de la vie des artistes Antoine-Jean Gros, Jules-Robert Auguste, Horace Vernet, Théodore Géricault, Ary Scheffer, Paul Delaroche, Eugène Delacroix, Gabriel Decamps, Paul Huet, Louis Boulanger, Eugène Devéria et Théodore Chassériau.

3. Allusion au chapitre intitulé «Le bal d'Alexandre Dumas» (*op. cit.*, p. 192-204), qui représente le second texte consacré à l'artiste Louis Boulanger, le premier étant «Le peintre de Victor Hugo» (*ibid.*, p. 177-204). S'inspirant des *Mémoires* de Dumas, l'auteur rappelle les circonstances qui entourent la préparation, en mars 1832, d'un bal costumé réunissant chez Alexandre Dumas et chez son voisin immédiat, au dernier étage d'un vaste immeuble rue Taitbout à Paris, plus de sept cents convives. Pour l'occasion, une dizaine de peintres, dont Louis Bélanger, Eugène Delacroix et Gabriel Decamps orment de fresques les murs et plafonds. Artistes et célébrités de Paris sont conviés à cette fête qui dure toute la nuit et au cours de laquelle seront notamment servis un saumon de cinquante livres et un chevreuil rôti dressé sur un plat d'argent.

4. Paul Huet (1803 – 1869), peintre et graveur français. Parlant de l'île Séguin, Maurice Boyé écrit: «C'est donc là, dans ce décor sauvage et luxuriant que, par le style et l'émotion poétique, Paul Huet a remis l'équilibre dans le paysage français. Il lui donnera une rêverie tragique, que Corot ne soupçonna pas. Par ses fluidités et sa transparence, par ses pastels, il a préparé l'impressionnisme. Il a répandu avec profusion, sans jamais se répéter ni laisser deviner de la fatigue, ses verts et ses bleus de pierre

précieuse. Baudelaire écrit qu'il resta "fidèle aux goûts de sa jeunesse". Tant mieux. Ces goûts, il les a conduits à la perfection; ils firent sa force et son originalité» (*ibid.*, p. 159). Sur Pierre Huet, voir, dans le même ouvrage, les chapitres intitulés «Les sortilèges de l'Île enchantée» (p. 151-160), «La Découverte de Trouville» (p. 161-167) et «L'Amitié des Dieux» (p. 168-178).

5. Alexandre-Gabriel Decamps (1803 – 1860). Boyé décrit la neurasthénie d'Alexandre Gabriel Decamps, qui «enrage de ne pouvoir peindre comme Monsieur Ingres [...] La supériorité du peintre, sa revanche, c'est la couleur! "enfermé dans son atelier comme dans un laboratoire d'alchimiste, déclare Victor Fournel, Decamps y combinait à loisir ses précieuses mixtures." Le temps, hélas! les a en partie décomposées. Que n'a-t-il pas imaginé, mais en vain, pour retrouver les blancs de Chardin? Il avouait l'impuissance de ses recherches à M. Marcille, le collectionneur. Il a cependant rendu, comme peu ont su le faire, la blancheur des murs, la présence du salpêtre, la sécheresse du crépi, la dureté des pierres. Mais le peintre vieillissant exigeait plus de son art, de cet art qui possédait — aux dires encore de Victor Fournel — "toutes les habiletés d'une facture savante jusqu'à la rouerie, donnant aux moindres détails un relief et une tournure extraordinaires". L'artiste, arrivé aux bornes de ses possibilités, toujours à l'affût, se heurtait à un abîme. Sa misanthropie avait sa raison d'être» («L'Alchimiste misanthrope», *op. cit.*, p. 146).

6. «J'ignore tout des deux peintres français de votre lettre. Il faudrait faire des recherches hors de mon goût. Je fuis d'instinct les musées» (Paul-Émile Borduas, lettre du 22 décembre 1956 à Claude Gauvreau, *Écrits II*, p. 888).

7. Roger R. Lemieux, médecin psychiatre et psychanalyste. Il entre à vingt ans à l'Université de Montréal où il étudie la médecine auprès d'Antonio Barbeau, neuro-psychiatre et d'Émile Legrand, neurologue titulaire de la chaire de psychiatrie. Devenu interne, il fait des stages dans le service de Legrand à Saint-Jean-de-Dieu et par la suite à l'Hôtel-Dieu de Montréal, au département de neurologie où il s'enthousiasme pour la psychiatrie. En 1944, il s'engage dans l'armée: il y termine ses études de médecine. Cette même année, il découvre Freud à la lecture de la *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Après la guerre, il pratique pendant un an la médecine générale à Taschereau, en Abitibi. En juin 1947, il est nommé médecin à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu. Après un assez bref séjour, il quitte cet établissement pour l'Hôpital des vétérans de Sainte-Anne-de-Belevue, où il reste deux ans. Il s'intéresse à cette époque aux découvertes du thérapeute John Rosen sur la schizophrénie et entreprend son analyse personnelle à Montréal auprès de Chentrier, un psychanalyste français. En 1951, il accepte un poste au Boston State Hospital, établissement spécialisé dans le domaine des soins psychiatriques. En janvier 1953, ayant entre-temps reçu son diplôme de l'American Board of Psychiatry, il ouvre un cabinet de consultation, rue

Édouard-Montpetit à Montréal. En novembre 1953, il obtient un poste à Saint-Jean-de-Dieu, où il est assigné en priorité au service des femmes. En mai 1955, désenchanté, il quitte définitivement Saint-Jean-de-Dieu. Il enseigne par la suite à l'Institut de réhabilitation rattaché à la Faculté de médecine de l'Université de Montréal et travaille en cabinet privé. En 1958 il accède au poste de chef de service à l'Institut Albert-Prévost, charge qu'il occupe durant sept ans. En 1966, on le retrouve au Service de santé de l'Université de Montréal, qu'il quitte en 1976 pour fonder à Sainte-Agathe la "commune thérapeutique" l'Abri d'Érasme, basée sur l'amour, le retrait des médicaments et la remise en cause des règles de conduite censées régir les rapports entre thérapeute et patient schizophrène. Il conserve son cabinet de consultation à Montréal jusqu'en 1988. Il prend sa retraite définitive en 1993, alors qu'il est radié de l'ordre des médecins, à la suite d'une plainte d'une patiente avec laquelle il a entretenu une liaison durant plusieurs années (voir à ce sujet Martha Gagnon, «Le psychiatre Lemieux radié à vie par la Corporation des médecins», *La Presse*, 17 février 1993, p. A-11). Dans son autobiographie parue en 1995 sous le titre *Accueillir la folie*, Roger R. Lemieux ne fait aucune mention du rôle qu'il a joué auprès de Claude Gauvreau.

8. Le dossier médical de Claude Gauvreau à Saint-Jean-de-Dieu indique que le second internement survient le 1^{er} juin 1956. Il sera libéré de l'hôpital le 29 juillet 1957.

9. Allusion à la distance de Pierre Gauvreau à l'endroit de l'automatisme après 1950. Voir Ray Ellenwood, «Pierre Gauvreau, provocateur», *Études françaises*, vol. 34, nos 2-3, 1998, p. 31-39.

10. Voir *Écrits I*, p. 349, n. 96.

11. «Après une sorte de "révélation" grandiose où me fut expliqué que le monde avait été créé par fissiparité et la souffrance découverte par accident, je fus mené à la Prison de Bordeaux puis à l'hôpital St-Jean-de-Dieu» (Claude Gauvreau, lettre du 1^{er} juillet 1956 à Erle Stanley Gardner, dossier médical Claude Gauvreau, hôpital Louis-Hyppolite-Lafontaine; *supra*, p. 245).

12. Paul-Émile Léger (1904 – 1991). Ordonné prêtre en 1929, il enseigne au Séminaire d'Issy-les-Moulineaux et fonde en 1933 le Séminaire de Fukuoka au Japon, qu'il dirige jusqu'en 1939. Il enseigne l'année suivante la sociologie au Séminaire de philosophie de Montréal (1939-1940). Il est nommé par la suite vicaire général du diocèse de Valleyfield (1940 – 1947) et recteur du Collège canadien à Rome (1947 – 1950). Il devient archevêque de Montréal en 1950 (cardinal en 1953) et institue la récitation quotidienne du chapelet à la radio. Il démissionne comme archevêque de Montréal, le 9 novembre 1967. Il entreprend alors un nouvel apostolat en Afrique auprès des lépreux

et y séjourne jusqu'en 1979. Voir Denise Robillard, *Paul-Émile Léger, évolution de sa pensée, 1950-1967*.

13. «*Les miracles se multiplient* : texte radiophonique écrit à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu vers 1955. Non retrouvé» (J. Marchand, *op. cit.*, p. 394).

14. Saint-Gabriel était la seule salle à l'époque disposant du matériel nécessaire au traitement des malades.

15. «Le Quart d'heure de Saint-Léon, à l'instigation et sous l'égide de Monsieur Yvon Gauvin, travailleur social de l'hôpital, anime tous les jours, toutes les salles de l'hôpital, alors qu'à l'heure du dîner, on y diffuse, à partir de la salle qui donne son nom à ce programme, des émissions de chant et de musique» (Bernard Courteau, *De Saint-Jean-de-Dieu à Louis-H.-Lafontaine*, p. 119). «Le Quart d'heure de Saint-Léon» quitte l'antenne au début de 1958 (*ibid.*, p. 120).

16. «L'Assomption de l'Europe (poème): Robert Tellier / savant émérite / se dit Hongrois / se dit Juif / et se dit Athée / Il n'a qu'une parole / parole / parole / Et Debussy est / régénéré! / Vive Schönberg / auteur allemand» (document paraphé et daté par Gauvreau d'octobre 1954, avec la mention: «poème didactique dicté», dossier médical Claude Gauvreau, hôpital Louis-Hyppolite-Lafontaine).

17. Atteint de «délire mélancolique, stupeur, hallucinations de l'ouïe, [et esquissant] des génuflexions extravagantes sur la voie publique», Germain Nouveau fut considéré par le docteur A. Legros dans un «état mental exige[ant] son placement dans un asile d'aliénés» («Chronologie», Lautréamont et Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, p. 320). Germain Nouveau fut interné à Bicêtre du 16 mai au 10 octobre 1891, période durant laquelle il composa son poème «Aux saints» (*ibid.*, p. 678-679). Les surréalistes saluèrent en Nouveau le «chantre de l'amour» et Breton reconnut en lui «le plus grand méconnu du siècle dernier» (André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, p. 479).

18. La Salle Saint-Gabriel était située au module pour hommes de Réadaptation B (A, pour les femmes), au premier étage du pavillon Notre-Dame-du-Rosaire (aujourd'hui Guillaume-Lahaise); elle était desservie par des religieuses et des infirmières laïques.

19. Wladek («Killer») Kowalski (né à Windsor, Ontario) pratiqua la lutte professionnelle durant vingt-six ans avant d'ouvrir en 1977 sa propre école de lutte au Massachussetts sous le nom de The Killer Kowalski Institute for Professional Wrestling.

20. «Correspondante de presse en Europe pendant plusieurs années, [Andrée Maillet Hobden (Montréal, 1921 – Montréal, 13 décembre 1995)] devient membre de l'Anglo American Press Association à la suite d'une série de reportages sur l'occupation de l'Europe de l'Est par les troupes d'URSS.

Elle fait pendant quelque temps du journalisme de mode et devient reporter à *Photo-Journal*. De 1952 à 1960, elle dirige la revue *Amérique française*. Fondatrice du PEN Club canadien-français, elle a écrit des ouvrages pour la jeunesse et des recueils de poésies, des romans et quelques téléthéâtres» (DOLQ III, p. 825).

21. «Institut Bourget, Section St-Gabriel, Décembre 1954, Madame Muriel Guilbault, Ma chère Muriel, j'ignore où tu es. J'espère te revoir un jour. Je sais à présent que nous entrons dans le cycle de l'Or. Pour moi — pour toi — Ce cycle sera celui d'un emprisonnement qui donne le goût de la liberté. L'ivresse est pour moi le plus beau souvenir de toi. Je regrette épormyablement de ne pouvoir te dessiner avec plus de ressemblance Ti-Claude». Un dessin représentant Muriel Guilbault apparaît dans le coin inférieur gauche de la lettre. Voir *supra*, p. 241.

22. C'est-à-dire la stérilisation des êtres considérés inaptes ou dégénérés, telle que préconisée par l'eugénisme, pour améliorer le patrimoine génétique des groupes humains.

23. Texte de base: «foultait».

24. Selon Bernard Courteau, l'insulinothérapie, avec la lobotomie et les électrochocs, ont connu dans les années cinquante «une vogue sans égale»: «L'insulinothérapie, par exemple, consistait à provoquer, au moyen d'une injection à base de camphre, une convulsion comparable à une crise d'épilepsie. Puis, la lobotomie en assure la digne succession. Très réclamée au cours du second lustre des années cinquante, il semble qu'elle ait donné un certain nombre de résultats. Mais sa pratique abusive, et le fait qu'elle rendait le comportement de ceux qui en étaient l'objet assez voisin de celui "d'hommes-algues", contribuent à en éliminer l'usage. L'électrochoc en assurera la suite, pendant que l'intervention des psychotropes, dont celle du Largactil par le docteur Laborit, à Paris, imprimera un virage appréciable dans le cours évolutif de thérapies» (*op. cit.*, p. 101). Durant la seule année de 1954, on aurait effectué à Saint-Jean-de-Dieu vingt et une lobotomies et plusieurs centaines de séances d'électrochocs (*ibid.*, p. 115-116).

25. «[...] une révolution pragmatique et technologique fut apportée par la pharmacologie avec l'invention en 1952 des neuroleptiques. Alors qu'au début du siècle les schizophrènes étaient condamnés à passer leur vie dans un asile et que de nouveaux malades étaient sauvagement traités par la cure d'insuline inventée en 1932 par Manfred Sakel (1900-1957), puis par la neurochirurgie (ou lobotomie), introduite en 1935 par Edgar Moniz (1874-1955) et enfin par l'électrochoc, l'apport de la psychanalyse et des différentes thérapies — kleinienne, freudienne, familiale — permit un progrès considérable dans le traitement de cette forme de folie. L'introduction des divers traitements pharmacologiques a remplacé l'ancien enfermement

carcéral par une camisole chimique et a permis de soigner les patients hors de l'asile» («Schizophrénie», dans Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 628).

26. Texte de base : «boursofflé».

27. Beaucoup plus tard, Roger R. Lemieux reconnaîtra le caractère abusif de ces pratiques : «Est-ce un hasard si le traitement du psychotique qu'on suggère a toujours eu quelque chose d'excessif? Autrefois, outre l'enfermement, c'était les coups et les sévices. Il n'y a pas si longtemps, c'était l'insulinothérapie où on diminuait à ce point le taux de sucre dans le sang que l'individu inconscient frôlait la mort de près. Ce fut aussi l'électrochoc qu'on nomme savamment, pudiquement, sismothérapie (du grec *seismos*, secousse) qui provoque des convulsions. Et la lobotomie? Section irréparable de fibres nerveuses qui laisse le sujet calme et impotent pour le reste de sa vie. Et maintenant ces médications puissantes qui suppriment le symptôme et qu'on utilise sans même être certain de leur mode d'action. Att-on en médecine des traitements aussi violents pour guérir les maux physiques? Pourquoi un acharnement si agressif?» (*Accueillir la folie*, p. 307-308).

28. Texte de base : «postériori».

29. «[...] procédé défini par Sigmund Freud entre 1892 et 1898 selon lequel, dans la cure, le patient exprime sans discrimination toutes les pensées qui lui viennent à l'esprit» (É. Roudinesco et M. Plon, *op. cit.*, p. 628). Freud eut recours au procédé de libre association dans son auto-analyse et dans l'analyse de ses rêves : «la méthode des libres associations est destinée à mettre en évidence un ordre déterminé de l'inconscient : Lorsque les représentations-but (*Zielvorstellungen*) conscientes sont abandonnées, ce sont les représentations-but cachées qui règnent sur le cours des représentations» (Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1981, p. 228-229). Gauvreau fait peut-être allusion indirectement aux techniques préconisées par Carl Rogers (1902-1987), inventeur de l'analyse dite non directive qui cherche «à libérer le moi de tous les aspects psycho-pathologiques par des entretiens informels» (É. Roudinesco et M. Plon, «Psychothérapie», *op. cit.*, p. 853).

30. Claude Gauvreau avait déjà exprimé son admiration pour le célèbre médecin viennois : «Freud, ayant étendu analogiquement aux névroses narcissiques ses constatations géniales sur les névroses de transfert, est le seul à avoir préconisé un système permettant le traitement efficace des maladies mentales. Il est aussi celui qui a montré que le "fou" — cet éternel tabou — n'était pas un être d'une nature exceptionnelle, mais qu'il était simplement victime d'une utilisation différente de mêmes éléments de base. Il est celui qui a aboli la monstrueuse cloison étanche entre la "raison" et la "folie". Sans

lui Kafka, Van Gogh et Artaud passeraient pour des dégénérés» (lettre du 1^{er} février 1950, *Correspondance*, p. 112).

31. Louis Belzile (Rimouski, 1929) étudie à l'Ontario College of Art (1948-1952) et fait un stage en France par la suite auprès d'André Lhote (1952-1953). Il signe le manifeste des Plasticiens en 1955 et devient membre, l'année suivante, de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal. Voir André Comeau, *Artistes plasticiens*, p. 32.

32. «Alors que de multiples activités d'art et métiers et de récréation s'y dispensent en tant que thérapie d'occupation, on effectue à l'hôpital, au cours de 1954, notamment, 21 lobotomies, 12 castrations et hystérectomies, de même que plusieurs centaines d'électrochocs. Depuis l'instauration de ce service, on en a dispensé plus de 16 576 » (B. Courteau, *op. cit.*, p. 115-116).

33. Texte de base: «oval» (de même que les autres occurrences du même mot).

34. Texte de base: «révoluer».

35. «Je restai ici cinq mois. Je choisis de recourir au silence car j'avais des amis subversifs. Je fus battu, on m'imposa le supplice de l'insulinothérapie. Et puis, je fus relâché à la suite d'une brève évasion. Mon médecin fut congédié de l'hôpital» (Claude Gauvreau, lettre du 1^{er} juillet 1956 à Erle Stanley Gardner, dossier médical de Claude Gauvreau, hôpital Louis-Hyppolite-Lafontaine; *supra*, p. 245).

36. Selon la version des faits rapportée par Roger Lemieux, le psychiatre quitta cet établissement de son propre chef, «ayant renoncé à demeurer à Saint-Jean-de-Dieu» (*op. cit.*, p. 151).

37. «Je restai six mois dans l'hébétéude et dans la stupidité psychothérapeutique. Finalement, j'entrepris de traduire et d'adapter pour la radio treize contes de Ray Bradbury» (Claude Gauvreau, lettre du 1^{er} juillet 1956 à Erle Stanley Gardner, dossier médical de Claude Gauvreau, hôpital Louis-Hyppolite-Lafontaine; *supra*, p. 245).

38. «C'était un moment où s'organisaient, dans les hôpitaux généraux, des structures nouvelles qui faisaient une place à la psychiatrie. Confinée jusque-là aux asiles, elle entraînait dans les hôpitaux généraux de plein droit. Cela requerrait un personnel infirmier spécialisé, des services auxiliaires compétents: pour les psychologues et travailleurs sociaux, un entraînement rapide à des fonctions nouvelles» (Roger R. Lemieux, *op. cit.*, p. 148). Roger R. Lemieux rapporte qu'une importante partie de l'enseignement de la psychiatrie lui fut confiée par le directeur du Département de psychiatrie de la Faculté de médecine de l'Université de Montréal, qui préférait se consacrer à la mise en place d'un premier service de psychiatrie dans un nouvel hôpital général: «Il n'y eut ni concours ni compétition pour ce titre

d'enseignant. J'étais le seul disponible et intéressé. Je me souviens d'avoir reçu, par lettre, un titre de professeur agrégé que je n'avais pas brigué » (*ibid.*, p. 138).

39. Maurice Duplessis Le Noblet (1890-1959), député de Trois-Rivières (1927-1959) et premier ministre de la province de Québec de 1936 à 1939 et de 1944 à sa mort. D'abord chef du Parti conservateur, il s'allia des libéraux et des nationalistes pour fonder le parti de l'Union nationale en 1935.

40. Roger R. Lemieux a narré les circonstances de sa découverte de Freud, en 1944 : « À la bibliothèque peu fréquentée de l'hôpital je découvris un livre de Freud. C'était un volume broché dont les pages n'avaient même pas été coupées. Le nom de l'auteur m'avait attiré : un professeur de philo au collège avait glissé rapidement sur la psychologie de cet auteur qu'il jugeait fumeux. Ce volume c'était *La Psychopathologie de la vie quotidienne*. La traduction française était excellente. [...] Quelle découverte ! L'auteur ne se bornait pas à enregistrer des symptômes mais, mieux, s'efforçait d'en découvrir l'origine. Mon enthousiasme était sans bornes » (*ibid.*, p. 23).

41. S'inspirant des travaux de l'anthropologue Edward Sapir, Harry Stack Sullivan (1892-1949) « rejeta les concepts freudiens d'inconscient et de sexualité pour mettre au point une nouvelle doctrine psychothérapeutique, la "psychiatrie interpersonnelle", qui insistait sur le conditionnement. Selon lui, le *self* de chaque individu est construit par les reflets que les jugements de ses parents et de ses proches exercent sur lui depuis son enfance. En conséquence, la technique adéquate de traitement consiste à faire prendre conscience au patient, de façon active et dynamique, des modes de pensée qui pèsent sur lui à son insu. [...] Refusant le divan des psychanalystes orthodoxes autant que la nosographie figée de la psychiatrie classique, Sullivan fut, dans le domaine du traitement de la folie, l'un des artisans les plus brillants de ce courant social de la psychothérapie dynamique qui deviendra le creuset de la contestation antipsychiatrique » (É. Roudinesco et M. Plon, *op. cit.*, p. 1030-1032).

42. Il s'agit du *Journal musical canadien*. Claude Gauvreau y publie « Fernand Leduc et la suppression de la perspective » (vol. 1, n° 8, avril 1955, p. 6) et « Où va notre peinture ? » (vol. 1, n° 9, mai-juin 1955, p. 3). Pierre Gauvreau collabore aussi à ce journal, y signant une chronique sur l'art (voir Ray Ellenwood, « Pierre Gauvreau, provocateur », *Études françaises*, vol. 34, nos 2-3, 1998, p. 39, n. 31).

43. La présence du glucose est une conséquence indirecte des traitements à l'insulinothérapie.

44. Après ses études classiques chez les Jésuites et des études à l'Université de Montréal en lettres et en histoire, Marc Thibault (30 janvier 1922) enseigne les langues et l'histoire au Collège Sainte-Marie, de 1944 à 1950.

Entré en 1950 au service de Radio-Collège comme réalisateur, il produit jusqu'en 1955 des émissions culturelles dans les domaines variés. Entre 1955 et 1957, il œuvre au renouvellement de la programmation au sein de la direction des programmes de la radio. Nommé en 1957 directeur du service des émissions éducatives et d'affaires publiques, il travaille jusqu'en 1968 au développement de magazines d'actualités tels *Point de mire*, *Carrefour*, *Premier Plan*, *Le Sel de la semaine*, *Le 60*. À l'automne 1968, il accède à la direction générale de l'information qui regroupe, tant à la radio qu'à la télévision, la grille des émissions de nouvelles, d'actualité et d'affaires publiques. Il travaille ensuite à la direction des politiques de programmes du réseau français (1981-1985), puis prend sa retraite en 1985 après 35 ans de service. Il est élu en 1987 à la présidence du Conseil de presse du Québec, qu'il quitte à l'automne 1991.

45. Voir *Écrits II*, p. 420, n. 183.

46. «Les Contes de l'homme tatoué», traduction et adaptation pour la radio de *The Illustrated Man* de Ray Bradbury. Neuf des treize épisodes seront présentés dans la série «Astéroïde 1313» à Radio-Canada, diffusée du 7 juin au 2 août 1956 (voir J. Marchand, *op. cit.*, p. 394). Le 1^{er} juillet 1956, Gauvreau écrit: «Je restai six mois dans l'hébétéude et dans la stupidité psychothérapeutique. Finalement, j'entrepris de traduire et d'adapter pour la radio treize contes de Ray Bradbury. Après quelques tergiversations explicables, le marché fut bâclé avec CBF. Je conserve toute ma gratitude à Bradbury» (Claude Gauvreau à Erle Stanley Gardner, 1^{er} juillet 1956, dossier médical Claude Gauvreau, hôpital Louis-Hyppolite-Lafontaine; *supra*, p. 245).

47. Après ses études au collège Sainte-Marie, Lorenzo Godin (Sainte-Anne-de-Bellevue, 1931) poursuit une carrière d'enseignant pendant quelques années. En 1954, il entre à Radio-Canada, où on lui confie la réalisation de séries radiophoniques *Flagrant délit* (série policière), *Le Champion* (série humoristique avec Carl Dubuc), *Nouveautés dramatiques*, *Au dictionnaire insolite*, *Concert de jazz*). À partir de 1962, il oriente sa carrière vers le secteur de l'information télévisée. Chef de l'information puis de supervision de l'émission *Aujourd'hui*, il devient en 1968 chef du Service des affaires publiques. En juillet 1971, il est nommé directeur des programmes de la radio française de Radio-Canada, poste qu'il occupe jusqu'à sa nomination au Bureau de Radio-Canada à Paris en août 1977, où il est affecté à la coordination de l'information. De retour au Canada en janvier 1980, il est promu directeur des Politiques au Service français de Radio-Canada, où il collabore à la révision des politiques journalistiques. En 1981, il assume la fonction de directeur-adjoint du Service de l'information à la Société Radio-Canada.

48. François Morel (Montréal, 14 mars 1926), pianiste, chef d'orchestre, compositeur. Il entre à dix-sept ans au Conservatoire de musique de Montréal, où il étudie la composition avec Claude Champagne. Il travaille par la suite pendant plus de vingt-cinq ans à Radio-Canada, comme compositeur et chef d'orchestre à la pige, composant pour le théâtre, la radio et la télévision. De 1979 à 1997, il est professeur à l'École de musique de l'Université Laval à Québec, où il enseigne l'analyse musicale, l'orchestration et la composition. François Morel se fera surtout connaître à travers son œuvre qui compte une cinquantaine d'ouvrages de musique de chambre, pour orchestre, et pour clavier, qui en font l'un des plus éminents représentants dans le domaine de la musique contemporaine. La création d'*Antiphonie*, au Carnegie Hall en 1953, sous la direction de Leopold Stokowski, marque pour lui le début officiel de sa carrière de compositeur. Ses œuvres sont exécutées tant en Amérique et en Europe qu'en Asie, par des chefs prestigieux comme Stokowski, Monteux, Abbado, Charles Dutoit. Parmi ses nombreuses compositions : *L'Étoile noire : tombeau de Borduas*, une œuvre de sept minutes pour clarinette, timbales, percussions, piano, harpe et cordes, qui fut créée le 13 mars 1962 par l'Orchestre symphonique de Montréal, sous la direction de Thomas Schippers.

49. Fred Barry (1887-1964). Après ses débuts au théâtre à l'âge de onze ans, il pratiqua le théâtre en amateur pour différentes troupes, dont le Cercle Molière, le Cercle Saint-Henri et le Cercle national. En 1911, il fut engagé par Fernand Dhavrol comme membre permanent du Théâtre National. Insatisfait des conditions de travail des comédiens, Barry aida à fonder deux nouvelles compagnies, celle de Bella Ouellette et de Jeanne Demons, qui jouèrent alternativement à Montréal et à Québec. Avec Albert Duquesne, il créa la troupe Barry-Duquesne qui joua au National, au Saint-Denis et au Canadien. En 1930, il devint propriétaire du théâtre Chanteclerc, renommé Théâtre Stella. Barry connut aussi une carrière prolifique à la radio, débutant en 1928 à CKAC. En 1937, la troupe Barry-Duquesne fut la première troupe québécoise à se produire en France. Barry participa en 1948 à la création de *Tit-Coq*. Voir Alonzo Le Blanc, «Fred Barry», *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, p. 45; Gilbert David, «Fred Barry (1887-1964), un pionnier de la scène au Québec», dans *La Nouvelle Compagnie théâtrale*, p. 237-238.

50. Roger Duhamel, «Notes de lecture. "Refus global"», *Montréal-Matin*, 14 septembre 1948, p. 4, et «Les zélateurs d'une mauvaise cause», *Montréal-Matin*, 27 septembre 1948, p. 4. Dans «L'épopée automatiste vue par un cyclope», Claude Gauvreau présente Roger Duhamel comme l'un des «laquais du régime» qui prit à partie Borduas (*Écrits sur l'art*, p. 369).

51. Bruno Cormier (1919-17 juin 1991), psychanalyste. Voir *Écrits I*, p. 266, et *Écrits sur l'art*, p. 368. Voir aussi *Breaking the Chains*. Bruno M. Cormier and the McGill University Clinic in Forensic Psychiatry, 2 vol.

52. Claude Gauvreau situe Antonin Artaud parmi «les grands écrivains prophétiques de la lignée surréaliste» (*Correspondance*, p. 25), dont la poésie sera même supérieure à celle d'André Breton (*Écrits sur l'art*, p. 351). Dans la liste manuscrite «Lecture ou relecture», on trouve en date de juillet 1966 «Artaud – *Œuvres complètes*, tome II et tome III» et «octobre 1966 – Artaud – *Œuvres complètes*, tome IV».

53. «Publication surréaliste, dont le titre renvoie, autant qu'aux phénomènes médiumniques, à la volonté de relancer entre surréalistes un "organe d'informations" [...]. Cette feuille eut huit numéros (de novembre 1952 à juin 1953) [...] *Médium* prit ensuite l'aspect d'une revue (éd. Arcanes) dont les quatre numéros (de novembre 1953 à janvier 1955) furent illustrés en priorité, tour à tour, par Hantaï, Paalen, Svanberg, W. Lam» (Gérard Legrand, dans A. Biro et R. Passeron, *op. cit.*, p. 275).

54. «L'adjectif *paranoïde* est, dans la terminologie psychanalytique, issu de Kraepelin, réservé à une forme de schizophrénie délirante comme la *paranoïa*, mais qui diffère de celle-ci principalement par la dissociation» (Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 318).

55. Hans Prinzhorn (1886-1933), psychiatre allemand qui défendit la légitimité des œuvres produites par les malades mentaux : «Dans son livre magistral *Expressions de la folie*, publié en 1922, il fut le premier à regarder ces productions non pas comme une illustration de la pathologie des auteurs, mais comme des œuvres d'art à part entière. Il les baptisa "art schizophrénique" et les rapprocha de diverses écoles picturales modernes, notamment de l'expressionnisme. Loin de s'en tenir à la définition psychiatrique de la schizophrénie, Prinzhorn étendait le terme à une forme de pensée ou à une structure psychique capable de produire un art "sauvage" semblable à celui des enfants et des peuples primitifs, rejoignant ainsi le débat qui avait lieu, à la même époque, entre l'anthropologie et la psychanalyse à propos de *Totem et tabou*» (É. Roudinesco et M. Plon, *op. cit.*, p. 945).

56. «C'est une rencontre avec René Char dans la boutique de José Corti qui fera de cet employé d'assurances, dès 1933, un compagnon de route des surréalistes, et notamment de Breton, Éluard et Ernst. En retour, il fera connaître au groupe Gisèle Prassinos, l'enfant-poète. [...] La guerre passée, Henri Parisot fonde et dirige des revues qui deviendront prestigieuses (*K* et *Les quatre vents*) ainsi que la collection de "l'âge d'or" reprise plus tard chez Flammarion. [...] Henri Parisot a aussi amoureuxment composé des anthologies telles que *Les Poètes hallucinés* et *Le Rire des poètes*» (Michel Boujut, dans A. Biro et R. Passeron, *op. cit.*, p. 319).

57. «Dans l'histoire de la sexologie puis de la psychanalyse, Sandor Ferenczi occupe une place à part. En 1906, avant sa rencontre avec Freud et dans un

texte sur les états intermédiaires présenté à l'Association des médecins de Budapest, il prit ouvertement la défense des homosexuels persécutés en Hongrie. Il désapprouva tous les médecins qui les poussaient à se marier pour trouver un "remède" à leur "prétendu" problème. Par la suite, dans ses textes ultérieurs d'inspiration psychanalytique, il se révéla un excellent clinicien de la question» (É. Roudinesco et M. Plon, *op. cit.*, p. 452). «C'est en rédigeant son étude sur Léonard de Vinci que Freud avait élaboré une approche de l'homosexualité qui allait servir à l'analyse du cas Schreber, et c'est à l'occasion de sa rupture avec Alfred Adler et de longues conversations avec Sandor Ferenczi que lui était venue l'idée de lier la connaissance paranoïaque à un investissement homosexuel et la connaissance théorique à un rejet de cet investissement» (*ibid.*, p. 766).

58. Jean-Paul Martino (Dolbeau, 21 novembre 1935) «entreprend ses études classiques mais abandonne bientôt pour entrer dans l'aviation. Il y reçoit une formation de radio. À la suite d'un accident de travail, il obtient qu'une pension lui soit versée à vie. Il exerce alors divers métiers dont celui de journaliste au *Soleil* et il fréquente les milieux artistiques de la ville de Québec. Pendant les années soixante, il voyage à travers le monde, habite la France, les Indes et les États-Unis avant de s'installer à Vancouver où il est antiquaire. Il continue de publier sous le pseudonyme de "Paul Martin"» (DOLQ III, p. 718).

59. Helen Wills Moody (1905 – 1998), championne de tennis, a remporté entre 1923 et 1938 dix-neuf tournois majeurs, dont huit titres à Wimbledon.

60. Voir *supra*, p. 335, n. 5.

61. Janine Sutto fonde en 1943, avec Pierre Dagenais, le Théâtre de l'Équipe. Elle participe par la suite aux débuts du Théâtre du Nouveau Monde et joue au Théâtre du Rideau Vert dans de nombreuses comédies, dont *Fleur de cactus*, *Un otage*, *La Contrebandière*. Durant sa longue carrière au théâtre, elle interprète les œuvres de Molière, Pirandello, Shakespeare, Sheridan, Montherlant, Feydeau, et les créations québécoises de Marcel Dubé, Félix Leclerc et Michel Tremblay. Elle participe aussi à de nombreux téléthéâtres (*Ces dames de l'estuaire*, *Le Bateau pour Lipaia*, etc.) et plusieurs séries télévisées (*Joie de vivre*, *Septième Nord*, *Symphorien*, *Poirve et sel*). En 1978, elle signe sa première mise en scène, *Sonnez les mâtines* de Félix Leclerc, et monte par la suite, de Janette Bertrand, *Moi Tarzan, toi Jane* et *Dis-le moi si j'dérange*.

62. Voir *supra*, p. 322, n. 10.

63. Voir *supra*, p. 373, n. 32.

64. Jean Depocas dirigera l'ouvrage collectif intitulé *Le Québec libre. Cahiers de la liberté française en Amérique* (Montréal, Éditions du Québec libre, 1959, 112 p.), avec la participation de Roger Nadeau, Michel Brunet, André

d'Allemagne, Simone Auger, Yves Préfontaine et Jean Tétreau. Voir J. Marchand, *op. cit.*, p. 142, 214 et 523.

65. Voir *supra*, p. 297, n. 5.

66. «Un de mes amis (le peintre Goguen) me contraignit presque à louer son atelier. Je le louai, et m'en portai bien. Cependant, j'eus l'opportunité de sous-louer un excellent appartement rue Burnside et je profitai de cette chance. [...] Comme je voulais remettre mon "atelier Goguen" à un jeune couple de mes amis (le couple Huet-Ouvrard), et comme j'avais besoin d'échapper à la surveillance de ma mère et de ma tante, je décidai d'aller prendre un repas à la Hutte Suisse (ceci se passait en mai 1956). Or, là, j'eus à faire face à plusieurs filles de table (waitresses). Je n'avais pas bu une goutte d'alcool, j'étais convenablement vêtu, je me présentai poliment, et pourtant on refusa de me servir à manger. Je protestai, demandai à voir le gérant... rien n'y fit: une serveuse (qui s'identifia par la suite comme Carmen Bégin) m'avertit que je ne serais pas servi en ce lieu. Pourquoi? C'est alors que je me souvins de Perry Mason. J'essayai de téléphoner pour obtenir des témoins impartiaux; peine perdue. Je sortis donc de la Hutte Suisse... mais pour aller chercher un représentant de la loi. Un agent de la circulation, que je connaissais de vue depuis assez longtemps, était justement sur le trottoir devant le restaurant (bière & vin); je lui demandai de pénétrer à l'intérieur du restaurant avec moi. Devant lui, la présumée Carmen Bégin finit par dire: "Je ne suis pas obligée de le servir, il est fou" (en parlant de moi, va sans dire)... Après avoir constaté que l'agent ne bronchait pas devant l'injure injuste qui m'était faite, et à la suite d'un avertissement suffisant de ma part, je giflai la fille de table» (lettre de Claude Gauvreau à Erle Stanley Gardner, 1^{er} juillet 1956; *supra*, p. 245-246).

67. Restaurant fréquenté par les automatistes, également connu sous le nom de la Hutte Suisse.

68. «Tout ceci se passait devant une très belle femme aux yeux bleus (bleu Waterman). L'agent de la circulation se rua sur moi et me donna quelques coups, à ma grande stupéfaction. Je pivotai sur mes talons de souliers et me dirigeai en gambadant assez vivement vers une porte (la troisième entrée de la Hutte Suisse celle du milieu) que je savais fermée à clef en permanence. D'un léger coup d'épaule je m'assurai qu'il n'y avait pas moyen d'en sortir et je fis face encore à l'agent sus-mentionné qui me donna quelques coups (tous assez légers). Je rendis une couple de légers coups à l'agent et lui dis: "Vous voyez que je suis parfaitement calme et raisonnable. Cessez de me frapper, sans quoi je vais être obligé de me défendre à ma force." Alors l'agent fit un geste d'apaisement et siffla (sans doute pour faire venir de l'aide). Je retournai m'asseoir exactement à l'endroit où j'avais essuyé le premier refus et demandai de nouveau à être servi (je me trouvais assis dans le

compartiment voisin de la femme aux yeux bleus Waterman et face à elle). Bientôt trois autres policiers firent irruption dans le restaurant et m'entourèrent agressivement. On me fit monter seul dans la voiture policière tandis que (je le suppose) l'on récoltait les témoignages à l'intérieur du restaurant. Une plainte fut certainement déposée contre moi, car je fus détenu quelques heures au gros poste de police de la rue Gosford. Dans la soirée je fus relâché sous cautionnement (grâce à Claude Lavery et à ma mère)» (lettre de Claude Gauvreau à Erle Stanley Gardner, 1^{er} juillet 1956; *supra*, p. 246-247).

69. Texte de base : «durs-à-cuire».

70. Claude Lavery fut un ami de Claude Gauvreau au collège Sainte-Marie. Une lettre de Claude Gauvreau à Claude Lavery a été conservée : «Saint-Jean de Dieu / 30 novembre 1954 / Monsieur Claude Lavery / 1 rue St Thomas / Longueuil / Mon cher Claude, je suis sain d'esprit. Je suis prêt à subir mon procès devant jury, le plus vite possible. / Je compte, comme d'habitude, sur ton exemplaire générosité. / À bientôt, j'espère. / Ton ami, Claude Gauvreau» (dossier médical de Claude Gauvreau, hôpital Louis-Hyppolite-Lafontaine, *supra*, p. 240). Sur Claude Lavery, voir *Correspondance*, p. 348, 349, 352. Claude Lévesque a signalé la polémique qui opposa Claude Lavery et Claude Gauvreau : «"L'art est instinctuel, l'art est révolutionnaire" ne cessait de répéter Claude Gauvreau. Je me rappelle sa longue polémique avec Claude Lavrie [sic], reproduite dans le journal du collège Sainte-Marie, sur le rapport entre l'art et la psychanalyse, l'art et la révolution. Comme les surréalistes qu'il citait, Gauvreau affirmait la nécessité du hasard, le primat de l'inconscient et la fonction subversive de l'art. Il ne faut donc pas oublier le groupe des automatistes lorsqu'il s'agit de faire l'histoire de la pensée freudienne» (*Le Proche et le lointain*, p. 341-342).

71. Voir *supra*, p. 306, n. 4.

72. Allusion à la querelle au sujet de «Chiens dans un opéra automatiste» (voir *supra*, p. 301, n. 6).

73. Voir *supra*, p. 343, n. 16.

74. Jean Préfontaine est musicien et membre fondateur de l'ensemble du Jazz libre du Québec. Gilles Groulx et lui en seraient venus aux coups lors d'une fête à l'atelier de Molinari, rue Gosford, en décembre 1954, au sujet de Monique Duquette. Cette dernière devait quitter peu après Jean Préfontaine pour épouser Gilles Groulx. Suite à cette rixe, il est possible, selon Yves Préfontaine qui était présent lors de cet incident, que son frère ait engagé contre son rival une poursuite en justice pour voies de faits (conversation téléphonique de Gilles Lapointe avec Yves Préfontaine, 11 février 2002).

75. Robert Charbonneau (1911-1967) «complète ses études classiques au collège Sainte-Marie en 1933 et obtient un diplôme en journalisme de la Faculté des sciences sociales de l'Université de Montréal en 1934. La même année, il fonde avec Paul Beaulieu *La Relève*, devenue en 1941 *La Nouvelle Relève*, et dirige l'une et l'autre jusqu'en 1948. Journaliste, il travaille à *La Patrie* (1934-1937), au *Droit* (1937-1938), et au *Canada* où il est directeur adjoint puis directeur de l'information. En 1940, il fonde avec Claude Hurtubise les Éditions de l'Arbre dont il est le directeur littéraire (1940-1943) et le président. Nommé conseiller technique auprès du gouvernement fédéral sur les questions d'édition en 1944, il est élu président de la Société des Éditeurs (1945-1947). Il reprend alors sa carrière de journaliste comme adjoint au directeur de l'information à *La Presse* (1949-1953), directeur de *La Semaine à Radio-Canada* (1953-1955), puis directeur du service des textes à Radio-Canada en 1955. Membre de l'Académie canadienne-française depuis sa fondation» (DOLQ, t. III, p. 500). Selon Guy Beaulne, c'est Robert Charbonneau qui a révélé publiquement que le texte radiophonique primé, *Le Coureur de marathon*, signé conjointement par Muriel Guilbault et Claude Gauvreau, était en réalité de Gauvreau, ce qui aurait contribué à entretenir l'inimitié de Gauvreau pour Charbonneau (conversation téléphonique de Guy Beaulne avec Gilles Lapointe, 27 mars 2000).

76. Sid Caesar (Yonkers, New York, 9 août 1922), comédien américain. Après le succès de la série *Your Show of Shows* (1950-1954) dans laquelle il partage la vedette avec Imogene Coca, Sid Caesar connaît la consécration avec une nouvelle série télévisée intitulée *Caesar's Hour* (1954-1957). Il a également joué dans le film *It's a Mad Mad Mad World*. Dans sa lettre à Erle Stanley Gardner, Gauvreau précise : «J'expulsai de chez ma mère mon psychothérapeute. Je fis une ultime tentative, extravagante, pour être payé. J'assistai aux répétitions (inquiétantes) de mes scripts Bradbury. J'expérimentai «follement» avec des miroirs et du verre. Je prouvai mon hétérosexualité une fois de plus (qui fut peut-être une fois de trop pour quelques-uns). Je défiai Sid Caesar par téléphone» (*supra*, p. 247-248).

77. Benoît Lafleur (1914-1990) débute en 1935 comme reporter au journal *Le Canada*. Il assume successivement les fonctions de critique musical et de chef de pupitre avant d'être nommé éditorialiste à ce journal en 1939. À la fin de cette même année, il entre au service des nouvelles de la Société Radio-Canada, où il fait partie de l'équipe des correspondants de guerre, parcourant la Belgique, la Hollande, l'Italie, l'Afrique du Nord et l'Allemagne. De retour au Québec en 1946, il reprend ses fonctions au Service des nouvelles de Radio-Canada (directeur du Service des causeries) en 1947. En 1955, il devient directeur de la radio, poste qu'il occupe jusqu'à sa nomination, en novembre 1958, comme délégué de Radio-Canada à Paris. De retour au pays en juillet 1963, il œuvre à titre de délégué auprès de stations affiliées, puis

est nommé en mai 1970 délégué aux relations avec les stations affiliées du réseau français de radio.

78. Pierre Lamy (Montréal, 1926), producteur. «Figure incontournable dans le paysage cinématographique québécois, il a contribué à établir l'infrastructure économique nécessaire à la production de longs métrages au Québec, en étant mêlé à la production de près de vingt-cinq longs métrages importants. [...] Lamy s'occupe déjà d'un ciné-club au collège, puis au HEC où il est secrétaire comptable de la Société artistique des étudiants. En 1948, il est secrétaire comptable de la famille Trapp, au Vermont. De retour au Québec, il entre à Radio-Canada en 1956, à titre de responsable de la section jeunesse. Le domaine de la production d'émissions est tout nouveau, et Lamy fait figure de pionnier. Il produit la série *Radisson* avant de quitter Radio-Canada, en 1958, pour se joindre à Niagara films, fondé par Fernand Séguin» (M. Coulombe et M. Jean, *op. cit.*, p. 270).

79. Annonceur réputé de Radio-Canada.

80. «Et puis, alors que je mangeais chez ma mère et qu'elle était en face de moi et alors que ma tante était derrière moi, d'épouvantables impulsions cruelles (semblant venir à la fois du dehors et du dedans de moi) agirent dans ma cervelle; je résistai de toutes mes forces, puis dus y céder partiellement: d'un seul coup bref j'arrachai une poignée de cheveux à ma mère» (lettre de Claude Gauvreau à Erle Stanley Gardner, 1^{er} juillet 1956; *supra*, p. 248).

81. Adrien Arcand (1900-1967), journaliste à *La Presse*, puis rédacteur en chef à *L'Illustration nouvelle* (qui deviendra *Montréal-Matin*). En 1932, il fonde l'Unité nationale, un parti antisémite qui prône la doctrine du national-socialisme. Il sera emprisonné pendant la guerre (1940-1945) en raison de ses liens avec le nazisme.

82. «Hantés par leurs origines, plusieurs psychothérapeutes formés au freudisme eurent tendance, tout au long du XX^e siècle, à revenir à l'hypnotisme, soit pour démontrer un reste de suggestion à l'intérieur de la relation transférentielle, soit pour dénoncer les impasses thérapeutiques de la cure freudienne classique, soit encore pour affirmer, dans une optique révisionniste, que Freud n'avait rien inventé de nouveau et se serait fait berner par des simulatrices en état d'hypnose» (É. Roudinesco et M. Plon, *op. cit.*, p. 467).

83. «Marqué à la fois par l'enseignement de Charcot et par celui de Bernheim, Freud abandonna très vite l'hypnose pour la catharsis, comme le montrent les *Études sur l'hystérie*. [...] Si Freud n'aimait pas l'hypnose et s'il considérait l'hypnotisme comme une technique barbare ne pouvant s'appliquer qu'à un nombre restreint de malades, c'est parce que l'adoption de la psychanalyse, comme technique de verbalisation des symptômes par la parole, permettait enfin au malade de parler librement et en pleine

conscience sans avoir besoin de se livrer à un sommeil artificiel. [...] Freud fut le seul savant de son époque à inventer un traitement qui, en libérant le malade des derniers restes d'un magnétisme devenu hypnotisme et suggestion, proposait une philosophie de la liberté fondée sur la reconnaissance de l'inconscient et de sa voie royale: le rêve. Avec l'épanouissement du freudisme s'amorça le déclin de l'hypnotisme» (*ibid.*, p. 466-467).

84. Claude Gauvreau fait allusion sans doute aux manifestations extraordinaires liées aux pratiques de l'occultisme décrites par le personnage de Des Esseintes dans le roman *À Rebours* (1884) et de Durtal dans *Là-bas* (1891), de Joris-Karl Huysmans. «M. Huysmans, qui est sorti du Naturalisme, pour aller dans la direction de la religion transcendante, est, en un certain sens, le découvreur du satanisme moderne. Sous une forme à peine déguisée de "fiction", il donne dans son roman *Là-bas* une vision incroyable et intraduisible de la sorcellerie, du sacrilège, de la magie noire, et d'abominations innommables pratiquées secrètement à Paris» (Joanny Bricaud, *Huysmans et Satan*, p. 7). Sur l'initiation de Huysmans au satanisme, voir aussi Jean Decottignies, «*Là-bas* ou la phase démoniaque de l'écriture», *Revue des sciences humaines*, avril-septembre 1978, p. 69-79.

85. «L'expérience d'amnésie fut épouvantablement pénible. Je finis par sortir graduellement du brouillard et rédigeai (de peine et de misère et sans pouvoir réussir à le compléter définitivement) un livre intitulé *Ni ho ni bât*. Je croyais que Muriel Guilbault était encore en vie. (Avant le début de cette expérience psychique j'avais lu Michel Carrouges et Gabriel Delanne [collaborateurs à la revue surréaliste *Medium*])» (lettre de Claude Gauvreau à Erle Stanley Gardner, 1^{er} juillet 1956; *supra*, p. 245). Michel Carrouges (pseud. Louis Couturier, 1910) a publié de nombreux ouvrages sur *Éluard et Claudel* (1945), Nietzsche (*La Mystique du surhomme*, 1948), sur Duchamp (*Les Machines célibataires*, 1954) et Charles de Foucauld, ainsi qu'un roman intitulé *Les Portes Dauphines* (1954). Après sa rencontre avec Breton en 1945, il participe aux réunions des surréalistes et publie en 1950 *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Dans cet ouvrage, Carrouges émet, à propos des sciences occultes, l'hypothèse «[...] qu'un certain nombre de troubles hallucinatoires, de singulières rencontres, de pressentiments vérifiés soient des manifestations tributaires des phénomènes méconnus de la télépsychie [parapsychologie]». Il se formerait selon lui, «dans les réseaux télépsychiques qui unissent toute l'humanité, de plus petits "cercles magiques" se composant les uns avec les autres et susceptibles parfois d'en entraîner d'autres dans leur orbite, ce qui serait le secret d'un certain nombre d'envoûtements et d'attractions collectives» (*op. cit.*, p. 349-350).

86. «On me laissa seul chez ma mère (où je possède toujours ma chambre). Je m'y barricadai sommairement, et arrachai toutes les tentures et tous les

rideaux de la maison (de telle sorte qu'on pût voir facilement de l'extérieur que je n'allais pas tenter de me suicider). Je lançai du troisième étage quatre pots de fleurs sur une terrasse dépeuplée; ceci pourtant, après avoir crié un avertissement adéquat. Des policiers virent m'arrêter à domicile – arbitrairement, il me semble. J'eus cependant ma "sortie Jean Gabin" (cf. *Le jour se lève*). On me mena à la Prison de Bordeaux où, cette fois, j'entrai la pissette à l'air et la camisole de force autour des bras. J'avais été torturé toute la nuit précédente. Mon second séjour à la Prison fut beaucoup plus doux que le premier. Enfin, ce fut l'Hôpital St-Jean-de-Dieu à nouveau; je m'y suis fait inscrire comme "moniste" et comme "polygame libertaire" (lettre de Claude Gauvreau à Erle Stanley Gardner, 1^{er} juillet 1956; *supra*, p. 248).

87. Raymond-Marie Léger, journaliste. Voir «Exposition Ferron-Hamelin», *Le Quartier latin*, 28 janvier 1949, p. 4; «Fernand Leduc défend la gratuité de la création artistique», *Le Devoir*, 8 novembre 1950, p. 6.

88. Chaîne de magasins d'alimentation.

89. «Le premier septembre 1924, le docteur Guillaume Lahaise est engagé par l'Hôpital comme médecin-traitant. Il y résidera, dans la "maison blanche" jusqu'à sa retraite, en 1958» (B. Courteau, *op. cit.*, p. 87). Sur Guillaume Lahaise, voir Robert Lahaise, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*. «Le docteur Guillaume Lahaise, âgé de 81 ans, s'est éteint doucement à la salle Saint-Alphonse où, à sa demande, il est venu pour y finir ses jours. Cet éminent médecin a consacré trente-quatre ans de sa vie aux chers patients de notre hôpital. Il a logé de longues années dans la "Maison blanche" sise sur le terrain face au Pavillon Bourget, ce qui le rendait disponible aux appels d'urgence en dehors de son service» (*Chroniques de l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu* (IX: 590-591), cité dans R. Lahaise, *op. cit.*, p. 427).

90. Gaston Loignon, surintendant médical à Saint-Jean-de-Dieu.

91. «Le transfert de l'atelier Goguen échoua, que je sache, à cause de mon arrestation. Les deux jeunes gens m'y attendirent inutilement, et je dus moi-même les attendre ensuite aussi inutilement» (lettre de Claude Gauvreau à Erle Stanley Gardner, 1^{er} juillet 1956; *supra*, p. 247).

92. Neuf des treize épisodes de la série *Astéroïde 1313* seront diffusés par Radio-Canada; voir *infra*, p. 416, n. 5.

93. «Le dernier Festival dramatique régional a donné lieu à divers incidents qui ont donné un peu de piquant à notre vie de théâtre, qui en manque un peu. Chaque soir, après le spectacle, les commentaires du juge Richard West ont été accueillis par des quolibets et des sarcasmes. Les spectateurs ont, dans une certaine mesure, manifesté leur désapprobation d'une façon non équivoque. L'un d'eux, Claude Gauvreau, a même été expulsé de la salle, pendant la représentation de "La cuisine des anges". L'incident a été largement commenté par tous ceux qui ont suivi le Festival dramatique et il

semble bien que tous les torts n'étaient pas du côté des manifestants» (Pierre Léger, «Au Festival d'art dramatique régional. Un spectateur s'est fait expulser», *Le Petit Journal*, 16 février 1953, p. 70). L'article est accompagné de plusieurs photos qui montrent l'arrestation de Gauvreau à l'Orphéum. Une des vignettes qui accompagnent les photos mentionne que «Gauvreau a été emmené au poste... à cause de son trop grand amour du théâtre». «C'est tremblant d'indignation que j'ai quitté samedi soir le théâtre Orphéum, une fois terminée la sinistre comédie de la remise des trophées aux gagnants du Festival dramatique régional, choisis avec le moins de discernement possible par cet histrion de foire, ce cabotin des planches, ce pantin de cirque qu'est l'adjudicateur Richard West. Au mépris des lois de la plus élémentaire justice et de la plus simple clairvoyance, ce petit metteur en scène de théâtres de dixième ordre en Angleterre est venu prononcer des jugements dont la malhonnêteté et l'incompétence n'ont pas d'égal, je crois, dans l'histoire de ce Festival qui, pourtant en a vu bien d'autres. Pour tout dire, le Festival dramatique a été cette année une farce monumentale. Une partie du public a manifesté durant toute la semaine sa désapprobation et il a bien fait : il avait parfaitement raison. Vendredi soir, on a sorti de la salle un manifestant. J'ai l'impression que c'est le juge du Festival qu'il aurait fallu emmener au poste! N'importe qui aurait pu juger à sa place et faire mieux» (Jean Hamelin, «Sinistre farce au Festival régional», *Le Petit Journal*, 16 février 1958, p. 70).

94. Fernande Saint-Martin (voir *supra*, p. 324, n. 16).

95. Philippe Émond (voir *supra*, p. 329, n. 2).

96. Robert Blair (voir *supra*, p. 321, n. 4).

97. Marcel Barbeau (voir *Écrits sur l'art*, p. 364-365).

98. «Claude Tousignant (Montréal, 1932) fait ses études à l'École des beaux-arts de Montréal de 1948 à 1952, avant de poursuivre sa formation à l'Académie de la cloison d'or à Paris. De retour au pays, il entre en contact avec les automatistes et expose ses premières œuvres tachistes à «La Place des artistes» en mai 1953. En 1955, il expose à l'Échourie et l'année suivante, en compagnie de Guido Molinari, à la galerie l'Actuelle. Il délaisse cependant l'automatisme, concevant, selon l'orientation plasticienne alors en vogue, des œuvres géométriques de plus en plus épurées. Sa découverte de Barnett Newman, au début des années soixante, confirme son dessein d'explorer la couleur pure. Il tiendra au Québec et à l'étranger, durant sa carrière prolifique, plus d'une trentaine d'expositions individuelles. Voir James D. Campbell, *Claude Tousignant: espaces-tensions 1955-1998*/Claude Tousignant: *Charged Spaces 1955-1998*, Westmount, Galerie de Bellefeuille, 1999, 74 p.

99. Voir les lettres de Paul-Émile Borduas à Noël Lajoie, dans *Écrits II*.

100. Gilles Corbeil (voir *supra*, p. 367, n. 39).

101. Jean Goguen (voir *supra*, p. 322, n. 10).

102. Diplômé de l'École des beaux-arts de Montréal (1948-1953), Jean-Gérald Bertrand (1929-1981) y enseigne la peinture de 1956 à 1966; il poursuit sa carrière de professeur au Collège du Vieux-Montréal (1966-1981). Il participe à «Aspects de la jeune peinture», présentée du 8 juillet au 18 août 1959 à la galerie du restaurant Hélène-de-ChAMPLAIN et expose ses «Œuvres récentes» du 3 au 16 février 1964 à la galerie du Siècle à Montréal. À cette occasion, Claude Jasmin écrit: «Peintre bon enfant. On songe à Mousseau et à ses copains barbouilleurs clairs et frénétiques des années 1950-55; justement, on songe à la peinture d'un Pierre Gauvreau. Du Blair, éclaté, pulvérisé, plus fou. Bertrand en met beaucoup parfois. Ses gouaches laissent songeur» («Jean Bertrand: un feu d'artifice», *La Presse*, 8 février 1964).

103. Pierre Bourassa (Montréal, 15 juillet 1927) obtient en 1952 son diplôme en sculpture à l'École des beaux-arts de Montréal. Il enseigne cette discipline durant quatre ans au Musée des beaux-arts de Montréal, puis le modelage (1958-1960) et la sculpture (1961-1969) aux cours du soir à l'École des beaux-arts de Montréal. Il est actif dans les domaines de la gravure, de la peinture et de la création de bijoux. Il a aussi réalisé quelques décors pour le théâtre. Parmi ses nombreuses expositions, mentionnons celles chez Tranquille (1953, 1954), à la galerie l'Actuelle (1955), au Carré Saint-Louis (1955), aux Hautes Études Commerciales (1956), au Musée des beaux-arts de Montréal (1956, 1957), au Centre social de l'Université de Montréal (1969) et au Centre d'art du Mont-Royal (1971), à la Galerie d'art Les deux B à Montréal (1984). Il signe, avec Pierre et Claude Gauvreau, Maurice Perron, Gérard Tremblay et plusieurs autres artistes, une lettre ouverte: «Plasticiens et automatistes», *La Presse*, 10 mars 1961, p. 15.

104. Jean-Paul Jérôme (Montréal, 1928), peintre et professeur, fait ses études à l'École des beaux-arts de Montréal de 1945 à 1952, puis il apprend les techniques de la fresque avec Stanley Cosgrove. Il est un membre fondateur du groupe des Plasticiens et cosignataire de leur manifeste de 1955. Il côtoie, lors de son séjour à Paris entre 1956 et 1958, les peintres Hartung, Mortensen et Barré. Il fréquente régulièrement, durant cette période, la Galerie Denise René, la Galerie Arnaud et la Galerie de France. Après son retour au Canada, il est nommé professeur d'abord à l'École des beaux-arts de Montréal, ensuite à la Commission des Écoles Catholiques de Montréal et finalement à Sorel (1956-1966). Il quitte l'enseignement en 1973 et se consacre à la tapisserie. Il s'établit à Montréal en 1974, après avoir vécu plusieurs années à Saint-Ours sur les rives du Richelieu.

105. Stanley Cosgrove. Voir François-Marc Gagnon et Stanley Cosgrove, *Stanley Cosgrove*, et Jules Bazin et Stanley Cosgrove, *Cosgrove*.

106. Texte de base: «giffle».

107. Jean Bruchési (1901-1979), avocat, journaliste, écrivain, haut fonctionnaire et diplomate (voir *Écrits II*, p. 142, n. 166).

108. L'école des Hautes Études Commerciales.

109. Il s'agit de M^{re} Irénée Lussier, recteur de l'Université de Montréal. Sur son opinion quant à l'autonomie provinciale et à l'autorité de l'Église en matière d'éducation, voir l'article paru dans *Le Devoir* du 15 novembre 1956, p. 4. On ne sait cependant à quoi se rapporte cette « rebuffade écœurante ».

110. Voir *supra*, p. 320, n. 5.

111. Sur Gaston Miron, voir *supra*, p. 348, n. 24. Claude Gauvreau fait sans doute allusion à une version préliminaire du texte de Gaston Miron intitulé « Situation de notre poésie », qui paraît dans *La Presse* du 22 juin 1957, p. 67 et 70. Malgré certaines réserves à l'endroit du manifeste surrationnel, Miron y reconnaît l'importance historique de *Refus global* ainsi que l'apport significatif de Claude Gauvreau et de Paul-Marie Lapointe à l'évolution de la poésie québécoise : « Indépendamment de certaines intentions qui l'inspirent et que je ne partage pas d'emblée, ce manifeste est une date. En propos de violence, de révolte, de refus, mais aussi de revendication, il ébranle sans encore leur porter le coup mortel, nos dogmatismes, nos sentimentalismes, nos académismes et le réquisitoire embrasse tout l'homme et toute la vie. L'œuvre d'art n'est plus un accessoire, elle est vitale, elle fait appel à toutes les ressources de l'esprit et du corps, aux réalités du visible et de l'invisible, elle a une valeur en soi. Pour la première fois chez nous, la condition de l'artiste, de l'écrivain, sa liberté, sa fonction, sont posées devant notre société. Sur le plan poétique proprement dit *Refus global* a pour effet de libérer la force créatrice de ses entraves. [...] Deux poètes ont illustré de façon exemplaire et personnelle, c'est-à-dire concernée, cette poussée du moment : Claude Gauvreau, dont le principal de l'œuvre n'est malheureusement pas encore édité, et Paul-Marie Lapointe, dont *Le Vierge incendié* n'a pas fini de nous hanter » (Gaston Miron, « Situation de notre poésie », dans *L'Homme rapaillé*, p. 93-94).

112. Claude Gauvreau prépare la publication de son recueil *Sur fil métamorphose* (« Collection de la tête armée », 1956, 55 pages avec des dessins de Jean-Paul Mousseau) aux éditions Erta, dirigées par Roland Giguère.

113. De Roland Giguère avaient paru *Trois Pas* (1950), *Les Nuits abat-jour* (1950, illustré de collages sur bois d'Albert Dumouchel) et *Midi perdu* (1951) : « Tout au long des trois recueils, l'influence d'Éluard est très prégnante, spécialement comme le souligne fort justement Françoise Chamblas, au niveau de l'esprit, des formules magiques, des titres et, principalement de l'organisation thématique » (Guy Champagne, « *Trois Pas* et autres recueils de poésie de Roland Giguère », *DOLQ III*, p. 1022-1023).

114. Albert Dumouchel (voir *supra*, p. 327, n. 18).

115. Claude Gauvreau reconnaît en Gérard de Nerval l'un de ses poètes favoris (voir *Écrits sur l'art*, p. 359).

116. «J'ai toujours eu une prédilection pour les héros romantiques (ceux de Victor Hugo, par exemple), parce qu'ils sont généreux, désintéressés, farfelus, et tendent au sublime» (*Écrits sur l'art*, p. 355).

117. Interrogé sur les auteurs qui se sont distingués dans l'art de la prose, Gauvreau dira : «Je ne peux omettre Alfred Jarry parce qu'il a su se mouvoir à l'aise dans un impensable cocasse indissoluble du merveilleux» (*Écrits sur l'art*, p. 358-359).

118. Maréchal et chef d'État polonais (Lituanie 1867 – Varsovie 1935).

119. «Pour moi, Boulez complète Riopelle comme Chaplin complète Michaux ou Adamov» (*Écrits sur l'art*, p. 358).

120. Paquerette Villeneuve (1932), journaliste, écrivain, est l'auteure de *Une Canadienne dans les rues de Paris pendant la révolte étudiante* (Montréal, Éditions du Jour, 1968); *Education for Handicapped Children* (Paris, Unesco, 1970); *Retour* (Montréal, Leméac, 1985); *Retour II: Journal d'émotions* (Montréal, Leméac, 1987). Voir *Écrits II*, p. 854.

121. André Champeau: voir *supra*, p. 327, n. 20.

122. Jean Le Febvre: voir *supra*, p. 304, n. 19.

123. «Chansonnier et poète né à Montréal [Raymond Lévesque (1928)] étudie l'art dramatique sous la direction de Madame Jean-Louis Audet et de François Rozet. Chanteur et comédien, il travaille surtout au poste radiophonique CKAC (1944-1954). Au cours d'un séjour de cinq ans à Paris, Raymond Lévesque chante dans différentes boîtes à chanson; il continue sa carrière d'auteur-compositeur-interprète au Canada, à son retour, en 1960» (Réginald Hamel, John Hare, Paul Wyczynski, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, Montréal, Fides, 1976, p. 453). Parmi ses œuvres: *Quand les hommes vivront d'amour*, Québec, Éditions de l'Arc, 1968.

124. «Édouard Jaguer [Paris, 1924] publia ses premiers poèmes dans les revues de *La main à plume* en 1943. Au lendemain de la guerre, il collabora avec Yves Bonnefoy à *La Révolution la nuit*, revue qui voulait donner un nouveau départ au surréalisme, sans esprit partisan; il collabora ensuite aux *Deux Sœurs*, la revue de Christian Dotremont publiée à Bruxelles, qui ouvre la voie au surréalisme révolutionnaire. Édouard Jaguer fut l'un des animateurs de ce mouvement à la fin de 1948. Puis, fin 1949, il fonda avec Max Clarac-Serou et Iaroslav Serpan la revue *Rixes* qui allait mener une recherche parallèle à celle de *Cobra*, dont Édouard Jaguer était d'ailleurs un des rédacteurs français. Après la disparition de ces deux publications, Édouard Jaguer voulut créer une nouvelle structure d'accueil pour les individus ou les groupes qui, dans la lignée du Surréalisme ou de l'abstraction

lyrique, cherchaient de nouvelles formes d'expression. Ce seront la revue et le mouvement "Phases", créés en 1953, et qui n'ont depuis lors cessé de multiplier leurs activités» (A. Biro et R. Passeron, *op. cit.*, p. 221).

125. Pierre Schneider, «Jean-Paul Riopelle», *L'Œil*, n° 18, juin 1956, p. 36-47.

126. Claude Gauvreau fait vraisemblablement allusion ici à l'article de Milton Candel, «The Iron Curtain in the Glass Factory» (*Art News*, n° 5, septembre 1956, p. 23-27). Cet article est illustré de reproductions d'œuvres picturales d'artistes italiens s'engageant dans l'expressionnisme abstrait: Ennio Morlotti (*Summer Landscape*), Mattia Moreni (*Sun on a Bush*). Le numéro traite de la 23^e édition de la Biennale de Venise; on y trouve des reproductions de tableaux de De Kooning (*Gotham News*) et de Pollock (*Convergence*). On y trouve aussi un article biographique intitulé «Jackson Pollock, 1912 – 1956» (p. 44-55).

127. Miriam Schapiro ([plutôt que «Shapiro», comme l'écrit Gauvreau], Toronto, 1923) étudie la peinture au collège, à New York, et par la suite à l'Université d'Iowa. En 1946, elle épouse l'artiste Paul Brach. Elle pratique divers métiers jusqu'en 1955, alors qu'elle devient artiste-peintre à plein temps, poursuivant une recherche formelle qui la rattache alors au courant de l'expressionnisme abstrait. Son activité à l'intérieur du mouvement féministe américain l'amène par la suite à développer un style personnel qu'elle nomme «femmage», dans lequel elle incorpore, sur le mode du collage, des éléments familiers (lacets, retailles de tissus, boutons, etc.) empruntés au monde de l'intimité féminine. Elle a présenté en 1999 au Art Museum de Missoula (Montana) une exposition intitulée «Miriam Schapiro: Works on Paper. A Thirty Year Retrospective». Voir Thalia Gouma-Peterson, *Miriam Schapiro: Shaping the Fragments of Art and Life*.

128. Al Newbill (Springfield, Missouri, 13 janvier 1921) étudie successivement à la Society of Arts & Crafts de Détroit (1941-1942), au Brooklyn Museum of Art (1947-1950), à la Hans Hoffmann School of Fine Art de New York (1950-1952) et à la New School of Social Research de New York (1952-1953). Il enseigne la peinture et le dessin au Queen's College de New York (1957-1958), à la Southern Illinois University (1960-1961) et à la University of California à Berkeley (1962). Il dirige par la suite le programme d'art de la Rodman Job Corporation (1965-1967) à New Bedford, puis il enseigne à l'Ohio State Regional Campus à Mansfield (1969-1976).

129. Nous n'avons pu identifier cette personne.

130. Les peintres signalés par Gauvreau resteront des figures marginales de l'histoire de l'expressionnisme abstrait américain: voir Irving Sandler, *Le Triomphe de l'art américain*, t. I et III.

131. Irving Sandler a fait remarquer que si les expressionnistes forment une communauté, ils auront du mal à préciser le programme qui les réunit. À la

question du critique d'art Alfred Barr, qui leur demande «quel est le nom le plus apte à définir votre orientation ou votre mouvement», ils répondront par une série de débats au Club. En avril et mai 1954, huit tables rondes sont organisées sur le thème «*Has the Situation Changed?*» (*op. cit.*, p. 203).

132. Wols. Voir *Écrits II*, p. 895, n. 9.

LETTRE 31 : MARDI 19 NOVEMBRE 1957 (p. 197)

1. Autographe, fonds privé.

2. «J'adore rouler rapidement sur les routes d'Europe. J'arrive d'un long voyage au Portugal et en Espagne. Goya, l'Alhambra, Cadix, la Sierra Nevada, toute la gamme des ânes si gentils et si malmenés, la longue caresse du soleil dans des paysages gris, roses et bleus, les troupeaux de chèvres sur lesquels on tombe à l'improviste, les torrents desséchés, le bruit de la Mer, voilà surtout ce que je garde de ce beau voyage» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 12 novembre 1957, *Écrits II*, p. 945).

3. *La Muse parmi les hommes* fut présenté à la radio de Radio-Canada, dans le cadre de la série «Nouveautés dramatiques», le 17 novembre 1957 (voir J. Marchand, *op. cit.*, p. 395).

4. Françoise Faucher (1929, Montmorency, France) arrive à Montréal en 1951 pour amorcer une longue carrière à la scène où elle tiendra plus de cent cinquante rôles. En 1955-1956, elle anime avec Guy Viau l'émission *Logis 56* à la télévision de Radio-Canada et, en avril 1956, joue dans *L'Échange* de Claudel au TNM, dans une mise en scène de Jean Gascon. En 1957-1958, elle joue dans la série *Radisson*, réalisée par Pierre Gauvreau. Elle sera par la suite de l'émission *Femme d'aujourd'hui* (1966-1979), puis professeure au Conservatoire d'art dramatique de Montréal et au Cégep Lionel-Groulx. Depuis 1988, elle a signé plusieurs mises en scène, dont *Le Dialogue des carmélites* et *Andromaque* au Théâtre du Trident de Québec.

5. Jean-Paul Dugas, comédien. Il interprète le rôle de Valère dans *Le Tartuffe* présenté au Théâtre du Nouveau Monde, à compter du 16 janvier 1953. Voir Jean-Guy Sabourin, *Les Vingt-Cinq Ans du TNM. Son histoire par les textes*, p. 32.

6. Robert Gadouas (1927 – 1969) débute comme designer au Théâtre du Nouveau Monde, dont il est un des cofondateurs avec Jean Gascon, Jean-Louis Roux, Georges Groulx et Éloi de Grandmont. Il y joue notamment dans *Caligula*, *Une nuit d'amour*, *La Légende aux étoiles* et *La Paix du dimanche*. Il assure la narration de nombreux films, dont *Paul-Émile Borduas*, réalisé par Jacques Godbout en 1962 à l'ONF.

7. Jacques Galipeau (Montréal, 1923) a joué à la scène et dans plus de trente séries télévisées, dont *Le Survenant* (1954), *Marie-Didace* (1958), *Ti-Jean Caribou* (1963), *D'Iberville* (1967), *La Petite Patrie* (1974), *Duplessis* (1978), *L'Héritage* (1987) et *Marilyn* (1991).

8. Gisèle Schmidt, comédienne, est membre de l'Équipe (1943), du Théâtre du Nouveau Monde (1954) et du Théâtre Club (1958). Elle est l'interprète, au cours de sa longue carrière, de Marcel Dubé (*Florence*), de Michel Tremblay (*Albertine en cinq temps*, *Marcel poursuivi par les chiens*) et de Gaëtan Charlebois (*Aléola*). Elle joue au Rideau-Vert dans *Antigone* (1952), *La Petite Hutte* (1956), *Madame Filoména* (1980), *La Mouette* (1981) et *Noces de sang* (1984) et, au Théâtre du Nouveau Monde, dans *Les Hussards* (1954-1955), *Les Taupes* (1959) et *Le Bourgeois gentilhomme* (1967). Voir *Creative Canada*, vol. 1, p. 272.

9. Marthe Mercure, diplômée du Conservatoire de Versailles en chant, a une formation en interprétation théâtrale et en danse moderne. Elle débute en 1952 comme interprète à la scène et à la radio, puis par la suite à la télévision. Elle dirige depuis 1974 l'Atelier Studio Kaléidoscope et enseigne l'art dramatique à l'Université du Québec à Montréal. Elle est l'auteure de *Triptyque* (1978), *Médée* (1979) et *Tu faisais comme un appel* (1991).

10. «Je reçois vos papiers qui indiquent St.-Hilaire. Vous y êtes toujours fidèle? Je vous revois pêchant dans un étrange appareil ou plongeant du radeau. C'était hier!» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 12 novembre 1957, *Écrits II*, p. 944-945).

11. Paul Gladu (Montréal, 1914) **entreprend** sa formation artistique avec **Adrien Hébert** au Monument National. Il étudie aussi l'histoire de l'art avec Edmond Dyonnet à l'Art Association of Montreal et avec J.-B. Lagacé et R. H. Hubbard au Musée des beaux-arts du Canada. Il devient critique d'art à *Notre Temps* (1950-1961) et au *Petit Journal* (1953-1967) tout en collaborant occasionnellement à d'autres journaux. Paul Gladu a publié *Trois Poèmes* (1952), *J.-M. Blier* (1979), *Jean-Jacques Besner* (1971) et *Henri Julien* (1970). Voir *Écrits sur l'art*, p. 304-310.

12. Allusion à une lettre du 8 octobre 1957 de Claude Gauvreau à Paul Gladu, qui avait publié le 6 octobre 1957, dans *Le Petit Journal*, un article intitulé «Paul-Émile Borduas a brûlé ce qu'il adorait»: «Cher Monsieur, je viens de jeter les yeux sur votre article du 6 octobre 1957. [...] Je ne vous **ferai pas** l'injure de croire que le **titre grotesque** en soit de vous. Mais je constate que **vous n'avez** quand même pas changé: **vous conservez** le besoin de déprécier, coûte que coûte, de biais ou de front, les artistes transcendants [...]» (*supra*, p. 251). Borduas répondra à Gauvreau le 24 décembre 1957: «Oui! Gladu et votre réponse?... Il faudrait être sur place. De loin ça n'a pas beaucoup de sens. Gladu n'a jamais eu d'idées: il exprime des sentiments primaires. C'est rien moins qu'une attitude critique. Le chicaner à mon avis n'en vaut pas la peine. Pourtant il y avait de bonnes idées — des idées fondamentales — dans votre réponse. Mais il faudrait dépasser tout ça» (*Écrits II*, p. 954).

13. «Si! J'ai beaucoup travaillé. Où j'en suis? En plein vertige!» (*Écrits II*, p. 955).

14. «Influencé à large distance par Artaud, ce bref recueil de poèmes est d'une intensité d'expression saisissante. Des fragments contenus dans l'anthologie de Bosquet l'ont rendu célèbre dans le monde» (Claude Gauvreau à Michel Lortie, lettre du 27 janvier 1969, *supra*, p. 270). «Les vingt-sept poèmes non titrés de *Brochuges* ont un niveau d'abstraction et de rage beaucoup moins développé que celui du premier recueil [*Étal mixte*]. Le poète ne pratique plus une dénonciation systématique mais se livre à un travail sur la matière verbale qui évacue le recours à un langage essentiellement exploréen; la majorité des poèmes rétablissent une communicabilité fondée sur le recours à des symboles précis. Parmi ceux-ci, l'œil revient dans dix-sept expressions, plusieurs fois dans un même poème, ce qui accentue les pouvoirs du poète. [...] Comme le souligne André-G. Bourassa: "Le poète épingle ou encore embroche par ses brochuges d'ange exterminateur les ennemis de la lumière, de la liberté, de la vie." [...] Ainsi, reprenant le projet nietzschéen de tuer Dieu afin de faire naître un surhomme, Gauvreau détruit le monde (et la langue chargée de le représenter) dans le but de créer à sa façon, par sa langue exploréenne, de nouveaux rapports dans le système des objets et de rendre plus manifestes les formes sublimées du désir» (Roger Chamberland, «*Étal mixte et Brochuges*, recueils de poésie de Claude Gauvreau», *DOLQ III*, p. 343).

15. «Le recueil [*Osmonde*, Montréal, Erta, 1957, 55 p.] est tiré à 550 exemplaires dont cinq comportent un dessin original de Léon Bellefleur et dix autres, une eau-forte originale. Il comprend vingt-trois poèmes dont le plus long occupe le plein centre du recueil. *Osmonde* reprend les thèmes particuliers des grandes œuvres de l'automatisme en poésie, tels *Les Entrailles* de Claude Gauvreau et *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe, soit: la fuite de la réalité et l'évasion dans le monde du rêve, non pas d'une façon générale (ce qui serait vrai de toute la poésie universelle), mais à la manière propre aux automatistes. [...] En 1957, lors de sa parution, ce recueil est à peu près passé inaperçu, si ce n'est Claude Gauvreau qui, faisant flèche de tout bois, tentait tout pour attiser le mouvement automatiste qui s'éteignait lentement» (Jean Fisette, «*Osmonde*», *DOLQ III*, p. 719).

16. Voir Claude Gauvreau, «Un poète d'envergure: Martino», *La Réforme*, 29 novembre 1957, p. 4.

17. «L'IMAGINATION RÈGNE: ce sont sept textes radiophoniques écrits en prose lyrique. Certains d'entre eux vont très loin dans l'exploration de l'irrationnel. Les titres sont: "Affaire de taille", "Le crâne sous le globe", "La tête bleue", "Horogène Lavoie et la dent brisée", "La ventouse anonyme", "Vagdelte et l'imbécile", "L'anarchie du tableau". Il est possible que "La tête bleue" soit finalement éliminée puisque ce texte me semble

parfois écrit dans une prose trop banale. Quant à "Affaire de taille", il sera joué le 5 février prochain à CBF et subséquemment à l'ORTF» (Claude Gauvreau à Michel Lortie, lettre du 27 janvier 1969, *supra*, p. 271). Dans les *Œuvres créatrices complètes*, on retrouve *Affaire de taille* (p. 1053-1070), *Le Crâne sous le globe* (p. 1071-1088), *La Tête bleue* (p. 1089-1104), *Horogène Lavoie et la dent brisée* (p. 1105-1120) et *La Ventouse anonyme* (p. 1121-1136).

18. *L'Étoile pourpre*, recueil regroupant vingt-quatre poèmes d'Alain Grandbois paraît en 1957 à L'Hexagone. Voir Alain Grandbois, *Poésie I*, édition critique par Marielle Saint-Amour et Jo-Ann Stanton, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1990, p. 221-265.

19. Allusion à 10.46 ou *Climat mexicain*, huile sur toile, 1946. «Borduas avait conservé dans ses papiers une photographie au verso de laquelle il avait noté «Abstraction (5) huile 1946 appartient à M. Claude Gauvreau, 75 ouest rue Sherbrooke"» (François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, p. 212).

20. Fernand Leduc, *Les Cévennes*, gouache sur papier, 1952, collection Pierre Gauvreau. Le tableau porte à l'endos l'inscription suivante: «À Claude amicalement Fernand et l'affection et les vœux de Thérèse».

21. Apostille à la lettre du 19 novembre 1957.

22. Voir *supra*, p. 408, n. 9.

LETTRÉ 32: JANVIER 1958 (p. 198)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128.

2. «*Le Rose Enfer des animaux*, téléthéâtre cosmique» (OCC, p. 755-836). «Ce téléthéâtre inédit d'une heure et demie est presque entièrement délirant. En l'écrivant, j'ai eu l'impression indéniable que le lyrisme exorbitant revenait en trombe chez moi. C'est un de mes écrits les plus audacieux et j'avoue qu'il demeure l'un de mes préférés» (lettre de Claude Gauvreau à Michel Lortie, 27 janvier 1969, *supra*, p. 270).

3. Réplique du personnage Églantine Roma-Romuhl, que Claude Gauvreau présente ainsi: «Pour l'apparence physique: charnelle. Maigreur certaine. Elle est encore jolie. La frange rectangulaire des cheveux de son front forme une ligne parallèle avec celle de ses lèvres minces et avides. Son dos est légèrement voûté; ses épaules, pointues aux extrémités, sont recourbées et tendent vers les deux seins. Elle a une jolie taille. Ses jambes sont minces, longues et élancées. Quelque 32 ans» (OCC, p. 757).

LETTRÉ 33: VENDREDI, 11 AVRIL 1958 (p. 199)

1. Autographe, fonds privé.

2. Lors de la représentation de la pièce *Les Embardées* d'André-Pierre Boucher, le 5 février 1958 : « J'ai rappelé à l'ordre de mon siège (H9) Albert Millaire au moment où il a proféré de la scène, dans ma direction, quelqu'un de ces jappements mentalo-hors-texte qui risquait, comme tout autre échappement du texte de l'auteur, de foutre le spectacle à l'eau. L'image visuelle de son visage, à ce moment-là, était très expressive — et cette expression mérite d'être utilisée à l'avenir : elle est apte à fournir de l'envergure à plus d'un texte moche. En Maxime Courteau, Albert Millaire a donné, presque tout le temps, cette image du poète défaitiste que le dialogue suscite. Il est évident, dans mon esprit, que Boucher ne méprise pas les poètes : Boucher est encore à un état de sublimation du romantisme » (lettre de Claude Gauvreau à Janou Saint-Denis, 6 février 1958, dans J. Saint-Denis, *op. cit.*, p. 95). Janou Saint-Denis a décrit les circonstances qui ont entouré l'arrestation de Claude Gauvreau : « Le vendredi soir de cette même semaine en concurrence avec nous et les autres groupes une troupe de Sherbrooke présente *La Cuisine des anges* qui s'avère dès le début médiocre / les comédiens sont insipides / le tout presque insupportable / pourtant le public est neutre / chaque soir depuis le début du festival / où sa place est réservée pour toutes les représentations / Claude Gauvreau est présent / il ignore que monsieur West / a demandé son expulsion du théâtre Orphéum / sis rue Sainte-Catherine / s'il "osait encore bouger ou se manifester" // au milieu du premier acte / alors que l'ennui règne ostensiblement / Claude se lève et dit une seule courte phrase / "vous êtes franchement mauvais" / sa voix est calme et mesurée / puis il se rassied jusqu'à la fin de l'acte / qui n'a d'ailleurs pas été interrompu / par les interprètes / personne ne réagit ni sur scène ni dans la salle / c'est vraiment "plate" / enfin l'entracte lumières dans la salle / je me lève pour aller fumer dans le hall / mais je n'allumerai pas cette cigarette / des policiers entrent à toute allure / ils foncent comme sur un ordre d'urgence / vers la rangée où Claude est toujours assis / (il ne sortait jamais aux entractes) / ils lui signifient de sortir immédiatement / sous les regards amusés ou indifférents / de quelques spectateurs non fumeurs / ravis de la diversion... enfin / Claude proteste doucement / voyant leur insistance il demande / une explication tellement il est abasourdi / par la présence des agents de police [...] quelques dignitaires de ce théâtre parlementent / et donnent le OK à la police pour / l'évacuation par la force / sans hésiter ils "empoignent" notre ami / tout à fait non violent / et le traînent dans l'allée jusqu'à la sortie » (*ibid.*, p. 98-99). Sur l'arrestation de Claude Gauvreau, voir *supra*, p. 401, n. 93, et *Écrits II*, p. 986, n. 95.

3. Texte de base : « *sévisses médiévales* ».

4. «Un groupe de médecins discutaient un jour du pour et du contre des traitements à l'électrochoc. Ils étaient plusieurs à s'enflammer autour de la table. Le docteur Lahaise se penche alors vers (Fernand) Séguin et lui demande: "Est-ce que nous sommes tombés dans une querelle d'électriciens?"» (R. Lahaise, *op. cit.*, p. 412).

5. *Le Rose Enfer des animaux* (voir *supra*, p. 410, n. 2).

6. Texte de base: «*intra murros*».

7. Voir *supra*, p. 387, n. 14.

8. La salle St-Léon était située dans un édifice inauguré en octobre 1928 et connu sous le nom de Sanatorium Bourget: «On y retrouve la procure, toute l'administration, le secrétariat, les locaux du personnel médical, avec ses salles à dîner et de repos, les bureaux des aumôniers, la bibliothèque et la centrale téléphonique, adjointe au bureau de poste central [...] Une salle d'hydrothérapie et un service de radiologie s'ajoutent à ce que sera la pharmacie et, pour que tout soit complet, jouxtent les aménagements chirurgicaux, les officines du dentiste et du laboratoire clinique, ainsi que les vestiaires et, en fin de ligne, le salon funéraire» (B. Courteau, *op. cit.*, p. 92-93).

9. Claude Gauvreau fait allusion à sa collaboration à la revue *Arts et pensée* (juillet-août 1954, p. 173), où il signe un article intitulé «Leduc, un indépendant» (*Écrits sur l'art*, p. 291-292). Le 3 août 1954, Gilles Corbeil écrit à Borduas: «Mon numéro s'annonce magnifiquement bien. À part un article d'une ineffable platitude de son Excellence M^{gr} Olivier Maurault, tout ce que j'ai reçu à date sur Leduc est excellent» (*Écrits II*, p. 624, n. 175). Contrairement à Borduas, Gauvreau n'avait pas été informé de la collaboration de M^{gr} Olivier Maurault.

10. «Pourquoi la "rectification" inutile de la première, mon cher Claude? Jamais je n'ai douté de la fermeté de votre attitude envers le catholicisme. Il est aussi bizarre que vous m'accusiez d'un mensonge diplomatique! Je n'ai rien reçu de vous durant votre premier internement à Saint-Jean-de-Dieu. C'est Pierre qui m'a appris ce fait douloureux. N'est-ce pas franc et simple? Qu'est-ce que Guy Viau pouvait savoir de cela?... Cependant je n'ignorais rien de votre "chapelle", ayant reçu ici — à Paris longtemps après mes visites à Montréal — la longue relation de vos séjours à l'hôpital où vous m'en parliez en termes les plus clairs. J'ai accusé réception de cette lettre dans le temps, comme je n'ai jamais manqué de vous répondre» (*Écrits II*, p. 986-988).

11. «Les malheurs qui vous frappent me touchent infiniment. Je déplore de tout cœur l'impuissance à les éviter, ou à les atténuer, et cela vous devriez le savoir. L'on m'a toujours généreusement prêté des pouvoirs qui n'étaient que souhaités pour mes amis» (*ibid.*, p. 988).

12. «Plaquette d'André Breton, éditions GLM, mars 1938; 315 exemplaires formant un "titré spécial" du numéro 7 des Cahiers GLM [...] Dans une note de dernière heure, Breton s'élève contre la menace d'arrestation de Freud par les nazis» (A. Biro et R. Passeron, *op. cit.*, p. 411).

13. L'hôpital psychiatrique Saint-Jean-de-Dieu n'est pas situé dans ce comté.

14. Il s'agit de son troisième internement à Saint-Jean-de-Dieu. Le registre de l'hôpital indique qu'il y fut effectivement admis le 26 mars 1958. Il quittera l'hôpital le 12 décembre 1959.

LETTRE 34: ST-JEAN-DE-DIEU, 21 AVRIL 1958 (p. 201)

1. Autographe, fonds privé.

2. «Élève de Massenet au Conservatoire de Paris, [Gustave Charpentier (1860 – 1956)] remporte le Grand Prix de Rome en 1887 avec *Didon*. Son œuvre la plus connue est le "roman musical" *Louise* (1900) qui obtient un grand succès grâce aux mélodies faciles et sentimentales et à son atmosphère naturaliste. Le réalisme y est mis au service d'opinions sociales très libérales. Socialiste naïf, Charpentier fonde en 1902 le "Conservatoire populaire de Mimi Pinson" afin de permettre aux jeunes ouvrières d'apprendre la danse et la musique: il y forme même un orchestre de "midinettes". La suite de *Louise*, *Julien* (1913) est un échec. La même année, Charpentier est élu à l'Institut, au fauteuil de Massenet. Il n'écrit plus grand-chose jusqu'à sa mort en 1956» (Alexis Payne, *Grands Opéras du répertoire*, p. 90).

3. Roman musical en quatre actes et cinq tableaux. La première représentation eut lieu le 2 février 1900 à l'Opéra-Comique de Paris. L'action se situe dans le Paris de 1900: «Le sujet est assez proche de celui de *La Bohème* de Puccini. Mais la comparaison s'arrête là. *Louise* est l'opéra le plus réussi dans le style naturaliste français; ce fut un énorme succès, surtout auprès des Parisiens de tous les milieux. Le caractère composite de l'œuvre explique sa popularité: la musique est simple, l'histoire empreinte du réalisme le plus concret, avec une ouverture sur la question sociale et une exaltation de la liberté et des plaisirs qui n'est pas sans évoquer certaines valeurs des anarchistes. L'ouvrage était, à bien des égards, audacieux: on ne montrait pas communément sur la scène des personnages de la rue (ouvriers, midinettes, marchands ambulants), s'interpellant de façon parfois triviale. L'ensemble forme un tableau très vivant du Paris de 1900» (*Dictionnaire chronologique de l'opéra*, p. 378).

4. Texte de base: «arome».

5. Xavier de Magallon, *Gil Blas*, avril 1912. Voir aussi Xavier de Magallon et Charles Maurras, *poèmes, portraits, jugements et opinions*, Aix-en-Provence, Éditions du feu, 1919, n. p.

6. Robert, comte de Montesquiou-Fezensac (1855-1921). «L'auteur des *Hortensias bleus* (1896) est la figure la plus caractéristique de la Décadence : non seulement il écrit, mais il sert aussi de modèle littéraire au Des Esseintes de Huysmans dans *À Rebours*, type du "décadent", et au baron de Charlus de la *Recherche du temps perdu*. Le personnage, aristocrate cultivé, fantasque et original, est aussi curieux que l'œuvre, raffinée, précieuse, toute en recherche du vocable rare, de la tournure alambiquée (*Le Chef des odeurs suaves*, 1894; *Autels privilégiés*, 1898; *Les Délices de Capharnaüm*, 1921; *Les Pas effacés*, mémoires posthumes, 1923)» (*Dictionnaire universel des littératures*, p. 2427).

7. Marcel Plaisant (1887-1958) est l'auteur du *Traité de droit conventionnel international concernant la propriété industrielle* (Paris, Sirey, 1949, 422 p.) et, à titre posthume, de *Études sur la propriété industrielle, littéraire, artistique. Mélanges Marcel Plaisant* (Paris, Sirey, 1960, 304 p.). Voir aussi François Boury, *De quoi vivait George Sand*, présenté par Marcel Plaisant, Paris, Deux Rives, 1952, 131 p.

8. Dora Malegari (1849-1924) est l'auteur d'*Une Amie de Liszt : la princesse de Sayn Wittgenstein*, publié en français dans la *Revue des deux mondes*, 1930, p. 155-197. Parmi ses ouvrages : *Città forte*, Florence, G. Barbèra, «Le tre capitali», 1900, 498 p.; *Il sonno delle anime*, Treves, 1903, 285 p.; *La Giovine Italia e la giovine Europa dal carteggio inedito di Giuseppe Mazzini a Luigi Amadeo Malegari*, Milan, Fratelli Treves, 1906, 345 p.; *Artefici di Pene e artefici di Gioie*, Milan, Treves, 1908, 285 p.

9. Henri Clouard est l'auteur de *La «Cocarde» de Barrès* (1910), *La Poésie française moderne des romantiques à nos jours* (1924), *La Destinée tragique de Gérard de Nerval* (1929), *Bilan de Barrès* (1943) et *Alexandre Dumas* (1955). Claude Gauvreau fait sans doute allusion à l'ouvrage de Henri Clouard intitulé *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours* paru en 1947 chez Albin Michel et qui connut par la suite de nombreuses rééditions.

10. Henri Parisot a édité et traduit plusieurs des écrivains préférés de Claude Gauvreau : Herman Melville, *L'Homme paratonnerre*, traduit par Henri Parisot, Paris, GLM, [v. 1939], 28 p.; Victor Hugo, *La Bouche d'ombre*, poèmes choisis par Henri Parisot, préface de Léon-Paul Fargue, Paris, Gallimard, 1943, 219 p.; Charles Cros, *Poèmes et proses*, textes choisis et présentés par Henri Parisot, Paris, Gallimard, 1944, 344 p.; Jean Cocteau, une étude par Roger Lannes, un choix de poèmes et une bibliographie établis par Henri Parisot, des manuscrits, des dessins, des portraits, Paris, P. Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», 1945, 299; édition refondue et complétée, Paris, P. Seghers, [1952], 266 p.; Artaud, *Lettres de Rodez à Monsieur Henri Parisot*, Paris, GLM, 1946, 55 p.; Francis Picabia, *Choix de poèmes*, choix par Henri Parisot, Paris, GLM, 1947, 86 p.; Samuel Taylor Coleridge, *Le Dit du vieux marin*, suivi de

Christabel et de Koubla Khan, traduit par Henri Parisot, Paris, José Corti, [1947], 92 p.; *Guillaume Apollinaire*, une étude par André Billy et une bibliographie établie par Henri Parisot, manuscrits, dessins, portraits, Paris, P. Seghers, «Poètes d'aujourd'hui», 1965, 222 p.; Henri Parisot, *Les Poètes hallucinés. Anthologie de la poésie fantastique*, textes réunis et présentés par Henri Parisot, traductions de Henri Parisot, Pierre Jean Jouve et Paul Cazin, Paris, Flammarion, «L'Âge d'or», 1966, 267 p.; Gaston Bonheur, *Chemin privé; œuvres poétiques (1930-1970)*, recueillies par Henri Parisot, Paris, Flammarion, [1970], 156 p. Sur Henri Parisot, voir aussi *supra*, p. 394, n. 56.

11. Voir *supra*, p. 411, n. 2.

12. «Gaëtan Gatian de Clérambault [1872-1934], que Lacan désigna en 1966 comme son "seul maître en psychiatrie", fut le clinicien français le plus brillant des années 1920-1930. [...] Misogyne convaincu, conservateur, hostile au freudisme et au surréalisme, il demeura, comme médecin-chef de l'infirmerie spéciale des aliénés de la préfecture de police de Paris, le gardien de ce qu'on appelait alors le constitutionnalisme. À ses yeux en effet, la maladie mentale relevait d'une organogenèse: elle était de nature constitutive, c'est-à-dire à substrat héréditaire. Clérambault fut néanmoins pour la génération française des psychiatres de l'entre-deux-guerres, adepte des conceptions de Sigmund Freud et d'Eugen Bleuler, un clinicien moderne. Il rédigea des certificats d'internement célèbres pour leur formalisme et inventa le syndrome d'automatisme mental pour désigner les troubles d'origine organique frappant le sujet et entraînant chez lui la conviction délirante d'une perte de la volonté et d'une aliénation à une force extérieure agissant à sa place tel un automatisme. S'appuyant sur ce syndrome, il distingua les psychoses hallucinatoires des délires passionnels et rangea parmi ceux-ci cette folie de l'amour chaste nommée érotomanie, dont la source réside dans l'orgueil sexuel. [...] En 1934, atteint d'un glaucome qui le menaçait de cécité, Clérambault se donna la mort» (É. Roudinesco et M. Plon, *op. cit.*, p. 375-376).

LETTRE 35: FORTERESSE DE ST-JEAN-DE-DIEU, 2 MAI 1958 (p. 203)

1. Autographe, fonds privé.

2. Sur les traitements que l'on fait subir aux patients à la salle Saint-Gabriel, voir *supra*, p. 388, n. 24.

3. Texte de base: «*assomante*».

4. Voir *supra*, p. 366, n. 32 et 33.

5. «En 1955, à partir des contes de Ray Bradbury, je rédigeai des demi-heures radiophoniques intitulées ASTÉROÏDES 1313; je devais en rédiger treize, mais après la neuvième, la nécessité de défendre mes pleins droits de citoyen occasionna mon arrestation et mon hospitalisation» (OCC, p. 14).

6. Allusion à la tirade d'Arsène de Haucauman : « Pitié pour les tendres ! Pitié pour l'amour ! Pitié pour les bras qui ne veulent que caresser ! Liberté ! Liberté ! Liberté ! Liberté ! » (OCC, p. 780).

LETTRE 36 : FORTERESSE DE SAINT-JEAN-DE-DIEU CE 13 MAI 1958 (p. 204)

1. Autographe, fonds privé.
2. Allusion au personnage de Montfleury, tiré de la comédie héroïque en cinq actes d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, représentée pour la première fois le 28 décembre 1897 à Paris, au Théâtre de la Porte Saint-Martin. L'action se déroule dans une salle de l'Hôtel de Bourgogne en 1640. Montfleury, acteur principal de la pièce *Clorise* de Balthazar Baro, pris en haine par Cyrano de Bergerac, qui l'a vu poser un regard sur Roxane, enfreint l'interdiction du Gascon de monter sur scène pendant un mois. À la scène III de l'acte I, « Montfleury paraît en scène, énorme, dans un costume de berger de pastorale, un chapeau garni de roses penché sur l'oreille, et soufflant dans une cornemuse enrubannée. » Dès les premières tirades, Cyrano adresse un défi collectif au parterre et oblige le comédien à fuir, malgré la salle qui réclame la poursuite de la pièce. Pressé par Cyrano, Montfleury disparaît par une trappe, sous les rires et les huées de la salle.
3. Paul Dumas, collectionneur, ami de Paul-Émile Borduas, membre fondateur du Cercle universitaire (515, rue Sherbrooke Est), en 1947. Borduas fut le premier peintre à y exposer. Paul Dumas est aussi l'auteur d'un article intitulé « Borduas » dans la revue *Amérique française* (vol. 5, n° 6, juin-juillet 1946, p. 4).

LETTRE 37 : MONTRÉAL, 6 NOVEMBRE 1958 (p. 204)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128.
2. *Le Rose Enfer des animaux*. Dans une lettre du 3 novembre 1958, Borduas lui écrit : « J'ai reçu la "machine à décerveler" ou, si vous aimez mieux, le grand "lavage de cerveau". J'ai lu votre texte avec ardeur, avec passion même. Cependant, pour vous en parler en toute justice, il faudrait votre présence, l'occasion d'une longue soirée à l'abri des soucis, des tracasseries, confortablement installés tous les deux dans votre beau pays "gris merle" ; entendre vos commentaires d'abord » (*Écrits II*, p. 1020). « Je croyais mon lyrisme tari à jamais, ce qui était une erreur. En 1958, à la faveur de mes rapports avec le peintre Lise Gervais, je trouvai le souffle qu'il fallait pour écrire le téléthéâtre pétulant : LE ROSE ENFER DES ANIMAUX. On n'accepta pas de le jouer cependant » (OCC, p. 14).
3. « À distance, après cette trop longue absence, je comprends mal votre défense d'un passé déjà loin. Plus exactement, cette défense me cache vos

espoirs en l'avenir : en cet avenir qui m'intéresse toujours plus que le passé. Je départage mal les possibles de l'impossible, le personnel de l'impersonnel, les complexes dus aux phases anciennes de notre histoire d'un présent unifié qui monte. Je crus reconnaître des fixations, des parti pris désastreux, mais quelle générosité inventive, quel train du tonnerre, quel feu d'enfer, mon cher Claude» (lettre du 3 novembre 1958, *Écrits II*, p. 1020).

4. Claude Gauvreau précise en didascalie : «Tous les personnages sont des êtres humains. La ressemblance de plusieurs avec des animaux ou avec un obus ou un nymphéa est constante ; Domitien d'Olmansay ne ment pas. Il arrive des moments où cette ressemblance doit être hallucinante – sans que jamais les personnages (et leurs interprètes) ne perdent rien de leur vraisemblance humaine permanente» (*OCC*, p. 757).

5. «La tête de Domitien d'Olmansay ne sera vue des téléspectateurs qu'aux derniers instants de la télémission. Cravate multicolore, aux tranches horizontales chatoyantes. Veston de bison donnant parfois l'apparence du chamois. Pantalon semi-gabardine (brunâtre, beau et très solide). Domitien d'Olmansay a une chevelure ondulante et quelque peu argentée. Il y a quelque chose de wagnérien dans la silhouette» (*ibid.*). On notera l'allusion de Gauvreau au personnage de Dolmancé dans *La Philosophie dans le boudoir* de Sade.

LETTRE 38 : MONTRÉAL, 10 JANVIER 1959 (p. 206)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128.

2. Il s'agit de la lettre intitulée *Petite Pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés* (corriger le titre fautif dans *Écrits II*, p. 1025, qui donne «Petite pierre angulaire dans la tourbe de mes vieux préjugés») : «Ambitueusement je souhaite, mon cher Claude, que cette lettre ne provoque pas l'ennui qu'elle me donne. J'ai trop rabâché ces choses pour en éprouver maintenant la moindre fraîcheur. Je me devais de vous les exprimer encore une fois ayant le sentiment, grâce à vos textes, d'être plus près de votre pensée que vous de la mienne. Ne voyez surtout pas dans mon attitude critique le moindre reproche. Elle n'est valable que pour moi-même. Qu'elle soit généralisable, je le crois, mais pour les cas, aux circonstances particulières, semblables au mien. Je reste sans conseil» (*Écrits II*, p. 1028-1029).

3. Sur cette question, voir les lettres de Borduas à Claude Gauvreau du 19 et du 21 janvier 1959 (*Écrits II*, p. 1040-1046).

4. «Certes, que j'ai le mal du pays ! J'en crève ! D'autant plus que je vois mal comment y retourner. Promettez-moi dix Canadiens, s'intéressant à la peinture, qui soient prêts à endosser intégralement les possibilités canadiennes et je rentre sur l'heure. Mais c'est introuvable. Il faudra attendre

encore cent ans... et je crève. Je vous l'ai déjà dit. Ça n'a d'ailleurs aucune importance: excusez-moi» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 19 janvier 1959, *Écrits II*, p. 1042-1043). Et deux jours plus tard: «Évidemment que j'ai le mal du pays; j'en crève! Mais comment y retourner?...» (*Écrits II*, p. 1046).

5. *Écrits II*, p. 1027. Le 19 janvier, Borduas lui répondra: «J'ai en horreur tout nationalisme. Je reste apolitique. De se reconnaître d'un lieu donné, d'un temps précis, est autre chose» (*Écrits II*, p. 1042). Le 21 janvier, il précise: «Non, pas question de nationalisme: je les ai tous en horreur. Je reste apolitique. De se reconnaître d'un pays (vaste, divers et un peu confus), d'un continent, d'un temps particulier (qui hélas s'allonge trop vite!) est autre chose. Voici les différentes étapes de cette reconnaissance qui dans d'autres conditions eût pu être simplifiée: Je me suis reconnu de mon village d'abord, de ma province ensuite, Canadien français après, plus Canadien que Français à mon premier voyage en Europe, Canadien (tout court, mystérieusement semblable à mes compatriotes) à New York, Nord-Américain depuis peu, de là, j'espère "posséder" la Terre entière!» (*Écrits II*, p. 1046).

6. Allusion aux mutations qui se sont produites au sein du mouvement futuriste italien suite à la prise du pouvoir par Mussolini en 1922. On parle alors d'un «second futurisme»: «Au tournant des années vingt une cassure se produit dans les activités du mouvement futuriste. À cette époque, Marinetti s'adonne entièrement à ses penchants politiques. Il fonde le Parti politique futuriste; il prend part, avec les anarcho-syndicalistes, à la création des Faisceaux de combat de Mussolini; il se présente aux élections législatives; il se sépare ensuite de Mussolini pour rejoindre D'Annunzio dans Fiume occupé; il essaye enfin de soutenir l'action de Malatesta et des groupes anarchistes. Partout, il tente d'infléchir les événements en fonction de son programme révolutionnaire axé sur le rejet de la monarchie et de la papauté ainsi que sur la mythologie anarcho-nietzschéenne de "l'homme nouveau". Partout, il est utilisé puis rejeté parmi les poètes utopistes du futur à qui manquerait une vision réelle, c'est-à-dire "politique" des choses. L'élan révolutionnaire est alors brisé au plus profond de l'homme Marinetti» (Giovanni Lista, *La Scène futuriste*, p. 271-272).

7. «Comment, devant ces réalisations, attacher encore de l'importance à nos petites misères entachées d'archaïsme quand en plus, tragiquement, nous poursuivons le même destin? Et voilà le deuxième article de ma foi: l'Amérique du Nord poussera suffisamment la synthèse universelle pour rayonner sur la Terre entière ou nous n'existerons pas; ni elle, ni nous. C'est l'enjeu capital de l'Histoire» (*Écrits II*, p. 1028). Dans sa lettre du 21 janvier 1959, après avoir abordé la question du nationalisme et de ses attaches identitaires, Borduas écrit: «Rationnelle cette attitude? Hum!... Certainement orientée, en tout cas, vers l'irrationnel d'une possession idéale où l'on

retrouve votre *One Big World* souhaité. Mais au sommet de l'évolution la plus concrète qu'il me fut permis de suivre» (*ibid.*, p. 1046).

8. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, p. 312.

9. *Ibid.*, p. 313.

10. *Ibid.*, p. 322.

11. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme* (1930), dans *ibid.*, p. 781.

12. «Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques» (*Refus global*, dans *Écrits I*, p. 341).

13. *Ibid.*, p. 343.

14. Quatre voix féminines et trois masculines: «Les voix du griffon du Cabousta» (paroles radiophoniques), dans *Cinq Ouïes* (1952-1961), OCC, p. 303-317.

15. Texte inspiré de *Ni ho ni bât*, joué à Radio Canada le 14 janvier 1959, dans la série «Images du Canada».

16. «Né à Montréal en 1929, Jean-René Major fait ses études à l'Université de Montréal où il obtient son baccalauréat ès arts (philosophie) en 1952. Entré au service de Radio-Canada à titre de commis, il travaille en qualité d'annonceur (1953-1954), puis d'annonceur-réalisateur (1954) et enfin de réalisateur au service international. Au début de 1962, il s'installe à Paris et devient lecteur aux Éditions Gallimard puis directeur littéraire aux Éditions de la Table Ronde. Outre ses poèmes, on lui doit de nombreuses traductions, notamment celles des derniers ouvrages de Ernest Hemingway, Philip Roth, Lawrence Durrell, James Baldwin et Ernest Jünger. Il meurt à Paris en août 1975. Il avait épousé Laure Archambault, peintre» (Roger Chamberland, «Où nos pas nous attendent, récit de Jean-René Major», *DOLQ III*, p. 722).

17. «Les jeunes amateurs des Apprentis-Sorciers vécurent d'abord en nomades, jouant dans une cave du boulevard Lajeunesse, puis dans un petit local, au 1515a de la rue Davidson, où ne pouvaient tenir que deux rangées de chaises. C'est au moment de leur installation à la Boulangerie, au 5140 rue Delanaudière [*sic*], petit théâtre de 49 places, qu'ils commencèrent vraiment à exploiter le répertoire d'avant-garde qui les fera connaître, répertoire qui ne doublait en rien celui des troupes "professionnelles" et qui offrait tout l'attrait de l'insolite et de l'expérimental. Dès 1958-1959 ils présentent *L'Île des chèvres* de Hugo Betti, *Fin de partie* de Beckett et *Le Baladin du monde occidental* de Synge ainsi qu'une pièce québécoise: *La Croix sans Christ* de Mathieu Girard. La saison suivante, Ionesco est à l'honneur avec *L'Avenir est dans les œufs* et *Les Chaises*, de même que Kleist avec *La Cruche cassée*. Par la suite ils feront connaître au public montréalais Adamov (*La Parodie*), Brecht (*Homme pour homme*, *Maître Puntilla et son valet Matti*),

Vauthier (*Capitaine Bada*), Obaldia (*Les Impromptus à loisir*), Max Frisch, Gorki, Claudel, Durrenmatt. [...] Leurs saisons étaient composées de trois à quatre spectacles dont ils donnaient de 80 à 120 représentations, un "bon" spectacle attirant quelque 2 000 spectateurs. [...] Les participants étaient tous des amateurs, ils n'avaient aucune formation dans le métier et ils travaillaient tous dans l'anonymat» (Hélène Beauchamp-Rank, «La vie théâtrale à Montréal de 1950 à 1970 : théâtres, troupes, saisons, répertoires», dans *Le Théâtre canadien-français*, p. 275-276). À notre connaissance, la pièce de Gauvreau ne fut pas montée par les Apprentis-Sorciers.

18. Claude Gauvreau ne semble pas avoir donné suite à ce projet.

19. Dans ses lettres, Claude Gauvreau fait part régulièrement à Michel Lortie de l'évolution de cette pièce. Ainsi, le 24 septembre 1968, il lui confie : «Actuellement, il ne me reste à écrire qu'un acte d'une pièce en 4 actes : *Les Oranges sont vertes*.» Le 16 janvier 1969 : «Je compte terminer aujourd'hui ma pièce *Les Oranges sont vertes*.» Le 27 janvier 1969 : «LES ORANGES SONT VERTES : je travaille à cette pièce en quatre actes, qui prend des dimensions monstrueuses, depuis un an. Il ne me reste à en écrire que des fragments du dernier acte. On y fait voir la grandeur et la décadence d'un égrégore perceptibles surtout par l'évolution de la langue employée. Ce n'est pas un objet de tout repos ; certains morceaux de la pièce me semblent dépasser en véhémence ÉTAL MIXTE. Il est certain qu'il s'agit d'une œuvre capitale.» Le 23 mars 1969 : «Si l'on excepte la mise en langage détaillé des annotations visuelles encore embryonnaires, *Les Oranges sont vertes* est écrit. C'est actuellement un objet monstrueux. La pièce dure quatre heures. Comme Guy L'Écuyer s'est dit intéressé à la mettre en scène, je projette de la raccourcir à deux heures et demie. C'est vraisemblablement la version raccourcie qui serait incluse dans l'édition.» Le 18 juin 1969 : «Ces jours-ci, j'ai écrit trente heures de suite sans arrêt. J'ai ainsi rédigé tout le visuel des quatre actes de ma pièce colossale *Les Oranges sont vertes*. La pièce est donc terminée et il ne me reste plus qu'à la dactylographier. C'est un objet qui n'est définitivement pas banal» (BNQ, 466/001/003).

20. Le 30 novembre 1958, à Radio-Canada, dans la série «Nouveautés dramatiques».

21. Texte de base : «à».

22. Denise Pelletier a étudié l'art dramatique chez François Rozet, Sita Riddez, Eleonor Stuart et Marcel Chabrier à Montréal. Elle a joué pour l'Équipe, pour les Compagnons de Saint-Laurent, à l'Égrégore, à la Poudrière. Elle a créé des textes d'Éloi de Grandmont, d'André Langevin, de Marcel Dubé, de Michel Tremblay, tant au théâtre qu'à la télévision. Elle a interprété de nombreux rôles au Théâtre du Nouveau Monde (*L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *L'Échange*, *Hamlet*, *Mère courage*, etc.). En 1958, une

tournée de cette troupe la conduit à travers le Canada et sur les scènes de France et de Belgique. Elle fait ses débuts à Stratford cette même année. En 1964, elle fait une tournée en France avec le Théâtre du Rideau-Vert dans *L'Heureux Stratagème* de Marivaux. En 1966, elle devient membre de la compagnie du Festival de Stratford et fait partie de la distribution de *Henry V* et *Henry VI* et de *La Danse de la mort* de Strindberg. Elle est la vedette, en 1970, de *L'Effet des rayons gamma sur les vieux garçons* de Zindel dans une adaptation de Michel Tremblay, au Théâtre de Quat'Sous. À la Nouvelle Compagnie théâtrale, elle a joué les rôles de Clytemnestre dans *Iphigénie* de Racine, de la Reine Marguerite dans *Le Roi se meurt* de Ionesco, d'Hécube dans *Les Troyennes* d'Euripide. Elle a fait une tournée de l'Europe et de l'Union soviétique avec le Théâtre du Nouveau Monde dans *Le Tartuffe*. En 1972, elle signe la mise en scène des *Bonnes* de Genet et interprète *Oh! les beaux jours* de Beckett au Centre national des arts à Ottawa. Voir Micheline La France, *Denise Pelletier ou la folie du théâtre*.

23. Texte de base : «deshonoré».

24. À seize ans, Ollivier Mercier-Gouin (1928) publie des poèmes dans *Amérique française*, *Le Canada* et *Notre Temps*. En 1948, il crée à la radio de Radio-Canada *La Librairie Métropole*, dont il signe les textes. En 1951, il réalise à CKAC la chronique *Saint-Léonide* et joue au Rideau-Vert. L'année suivante, il obtient le prix de la radio canadienne pour la réalisation d'*Aaron* d'Yves Thériault. En 1954, il entre au Service international de Radio-Canada où il réalise de nombreux reportages. À partir de 1958, il travaille à la réalisation de la «Revue des arts et des lettres», des «Nouveautés dramatiques» et de «Sur toutes les scènes du monde». En 1963, il devient le président de l'Association des réalisateurs de la radio. Ollivier Mercier-Gouin est l'auteur de *Poèmes et chansons* (1957), de *Jeu de masques* (1961) et de *Comédiens de notre temps* (1967).

25. «Dites à D. (qui s'ennuie!) qu'il lui est favorable d'être loin. Près — s'il n'en tenait qu'à moi, naturellement — je la boufferais à la 6-4-2 (en 5-7 comme on dit chez-nous) et ce serait dommage. Un peu faisandée, mijotée, bien cuisinée lui conviendrait mieux. Si encore elle me le permettait... après!» (Paul-Émile Borduas, lettre du 21 janvier 1959, *Écrits II*, p. 1046).

26. «L'adresse de Marcelle est : 8, rue Louis-Dupont, Clamart» (*Écrits II*, p. 1046).

LETTRE 39: MONTRÉAL, JEUDI 5 FÉVRIER 1959 (p. 210)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128.

2. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*: «Achevé d'imprimer le 10 juin 1940 pour les éditions du Sagittaire avec vingt portraits et une eau-forte de Picasso sur les exemplaires de tête, ce livre, censuré par Vichy, ne fut broché qu'en 1943. Une nouvelle édition, revue et augmentée de cinq noms, paraît aux mêmes éditions en 1950. Enfin, une troisième édition, quasi semblable à la précédente et qualifiée de "définitive" est publiée en 1966 chez J. J. Pauvert (aujourd'hui en Livre de poche). L'humour que Breton appelle "noir" dès une conférence de 1937 (*De l'humour noir*, GLM) est tout autre chose que "l'ironie sceptique" ou la "plaisanterie sans gravité". "Révolte supérieure de l'esprit" (Léon-Pierre Quint), c'est l'humour "à sa suprême puissance". Sans chercher à le définir, Breton s'aide, pour l'évoquer, de Hegel et surtout, de Freud; l'humour est un mode de pensée qui tend à épargner, avec "quelque chose de sublime et d'élevé", la dépense affective créée par la douleur. À l'exception peut-être de Fourier, Brisset et Roussel, les quarante-cinq auteurs cités avec une notice dans l'*Anthologie* illustrent cette analyse» (Dominique Noguez, «*Anthologie de l'humour noir*», dans A. Biro et R. Passeron, *op. cit.*, p. 25).

3. Allusion à un passage de la lettre de Borduas, du 21 janvier 1959: «L'aventure poétique enrichie du surréalisme emprunte depuis d'autres voies, d'autres formes. Bien sûr qu'on peut toujours soutenir que la Terre tourne en sens inverse du bon sens; elle n'en tourne pas moins cependant comme il lui convient» (*Écrits II*, p. 1045).

4. Dans *Petite Pierre angulaire posée dans la tourbe de mes vieux préjugés* (novembre-décembre 1958), Borduas écrit à Gauvreau: «[...] le surréalisme, l'automatisme ont pour moi un sens historique précis. J'en suis maintenant très loin. Ils furent des étapes que j'ai dû franchir» (*Écrits II*, p. 1029). Dans la version de sa lettre du 19 janvier 1959 (non envoyée), Borduas précisera sa pensée: «Non. Je ne vous ferai pas encore une fois l'apologie du surréalisme. Vous savez la reconnaissance que je lui garde pour ce qu'il m'a donné jusqu'en 1948. Après ce fut la rupture irrémédiable. Plus fidèle, vous ne cessez de l'actualiser. Vous êtes le seul "surréaliste" qui m'intéresse. Sans doute parce que vous êtes loin de Breton et de ses amis. Pour vous c'est une question de rythme, d'abondance, de "terreur" comme l'on dit ici. Pour eux c'est toute une série d'attitudes figées dans les refus de reconnaître la marche du temps, l'évolution de la mécanique, les acquis de l'art pictural (en particulier de l'école de New York). Ils flattent une multitude de sujets qui m'emmerdent et ils vomissent sur ceux qui permettent ma foi en un avenir meilleur» (*Écrits II*, p. 1043). Deux jours plus tard, il a entièrement réécrit ce passage: «[...] le surréalisme (comme toute école) exprime un moment de l'aventure spirituelle de l'homme épousant, au moyen de formes nouvelles, enthousiasmantes et fraîches, certaines valeurs poétiques ainsi renouvelées. Surréalisme veut dire, avant 1950, à la fois l'expression précise et adéquate

et la découverte (ou la défense) de ces valeurs morales. Après 50, le surréalisme ne veut plus dire qu'un académisme formel désagréable. La forme contient le fond. Quand elle se fane, se fige, le fond fait de même. (Goya reste merveilleusement émouvant. Pourtant nous sommes loin de sa figuration, de son contexte. N'en est-il pas ainsi des textes que vous citez?)» (*Écrits II*, p. 1045).

5. «De même les poèmes et le "Bien Être" [*sic*] de Gauvreau ont introduit l'automatisme dans notre littérature, cet automatisme dont un Kirouac [*sic*] par exemple commence à peine à explorer les possibilités» (Fernande Saint-Martin, «Le manifeste de l'automatisme», *Situations*, vol. 1, n° 2, février 1959, p. 17).

6. Claude Gauvreau fait vraisemblablement allusion au commentaire de Fernande Saint-Martin, qui déplore l'accueil réservé à ce jour au manifeste *Refus global*: «Si fertile qu'il ait pu être en peinture et en poésie, éveillant et consolidant même de nombreuses vocations artistiques, ce Manifeste n'a pas trouvé beaucoup d'échos dans les autres domaines; mais il est encore trop tôt peut-être pour juger vraiment de son influence» (*ibid.*, p. 18).

7. «Le 21 avril 1958 eut lieu le premier événement Claude Gauvreau composé de *La Jeune fille et la lune* et de *Les Grappes lucides* après des répétitions de trois mois / Claude y assistait fréquemment et c'est devant une salle remplie et frémissante que Claude Gauvreau régna l'espace d'un soir» (J. Saint-Denis, *op. cit.*, p. 113). À propos de ce spectacle, Rodolphe de Repentigny écrit «*La Jeune fille et la lune* et *Les Grappes lucides* ont été créées par Les Satellites, petite troupe de jeunes Montréalais que dirige Janou Saint-Denis. Cela se passait sur la scène de l'auditorium de l'École des beaux-arts, devant un public comprenant aussi bien des élèves de l'École que la plupart de ceux qui se sont intéressés au mouvement automatiste, de même que de nombreux jeunes peintres, poètes et comédiens et beaucoup de simples curieux. // La mise en scène de M^{me} Saint-Denis pour *La Jeune Fille et la lune*, texte dont elle était l'unique interprète, formait un tableau fort impressionnant. Grâce à un immense panneau peint en bleu et vert, un filet vert, quelques banderoles pendues et un éclairage à la mesure, l'on a recréé sur la scène une fantasmagorie sous-marine, où l'interprète, appuyée à mi-corps, donne l'illusion de flotter entre deux eaux. Avec les rideaux, on a rétréci la scène pour en faire plutôt un interstice entre deux rochers piliers de pont. C'est un texte qui a des beautés, des déchirements. Gauvreau peut être saisissant comme imagier, enfiler des mots en une courbe ascendante qui aboutit à une constatation troublante, éclatée comme une bulle l'instant d'après — mais il demeure que cela est pensé, senti, plus poétiquement que dramatiquement. // Dans *Les Grappes lucides*, le texte permet plus de jeu aux interprètes. Le héros en est un jeune homme qui a vu sa couleur, l'instant d'une intuition, et qui ne veut plus se passer de cette expérience. Le

malheureux, il veut la renouveler, la rendre permanente, éternelle. Cela le mène fatalement à rechercher la mort sous une forme romantique, sans doute, mais tout aussi définitive. [...] C'est Guy Borremans qui a créé ce rôle — remplaçant à quelques jours d'avis Jocelyn Joly. Mieux connu comme photographe que comme acteur, Borremans s'[en] est cependant tiré assez bien; le texte, parfois emphatiquement lyrique, demande à être joué sur un mode irréaliste, bien que non déclamatoire. Le symbolisme est tellement épuré chez Gauvreau que les acteurs qui veulent l'interpréter côtoient sans cesse ce risque» (cité par J. Saint-Denis, *op. cit.*, p. 115).

8. Janou Saint-Denis a rappelé certains des aléas qui frappèrent cette production: «Trois mois de répétitions étaient prévus / Claude venait parfois éclairer notre lanterne / les jeunes comédiens butaient sur le texte / au bout d'un mois, André Pagé se désiste / il ne peut assumer le personnage de Guhaldys / et nous avoue franchement qu'il préfère s'abstenir / plutôt que d'y parvenir à moitié / Jean Doyon accepte de le remplacer / et le travail acharné se poursuit / cinq jours avant la représentation / il y a répétition générale / sur la scène de l'École des beaux-arts / Nathan Karczmar est généreux / il nous permet de travailler sur place / pendant presque une semaine / mais voilà que ce soir quelqu'un flanche / l'interprète du rôle de Saplerbe [...] Jocelyn tremble de peur / il est paralysé et se sent traqué [...] quelqu'un va sauver la situation / un jeune cinéaste Guy Borremans [...] Oui pendant cinq jours et cinq nuits / à peine une heure de sommeil de temps à autre / Guy apprend réplique par réplique / mouvement par mouvement / le personnage qu'il incarnera [...] par la présence effective de Guy Borremans / ce fut un tour de force [...] Jean Doyon avait belle allure et profonde sonorité / Lucette Laurin et Yvonne Laflamme / deux lueurs féminines apparaissant fugitives et fragiles / pour tenter Saplerbe et soulager son angoisse» (*op. cit.*, p. 118-120).

9. Le 29 décembre 1958, soixante-quatre réalisateurs de la télévision de Radio-Canada déclenchent une grève pour obtenir la reconnaissance de l'association professionnelle qu'ils viennent de fonder. Ce conflit de travail, qui marque l'histoire de la télévision et rallie à la cause des grévistes de nombreux sympathisants, dure trois mois.

10. En 1953, François Soucy (Montréal, 1929) fait la connaissance de Marcel Barbeau et visite avec lui la région de Charlevoix où Barbeau peint sa série des *Fonds marins*. Cette même année, il participe à Montréal à l'exposition «La place des artistes». Il peint jusqu'à son départ pour l'Europe. Il a mis sur pied en 1980, à Saint-Hippolite, une école d'art où il dispense des cours d'art thérapie.

11. *L'art abstrait* (1959, n. p.) accompagne l'exposition présentée du 12 au 27 janvier 1959 à l'École des beaux-arts de Montréal. Fernande Saint-Martin

y publie « Révélations de l'art abstrait »; Louis Belzile, « Aventure esthétique, aventure humaine »; Claude Tousignant, « Pour une peinture évidentielle »; Jean Goguen, « Auto-projection »; Guido Molinari, « Le langage de l'art abstrait »; Denis Juneau, « Ce qui compte à mes yeux »; Fernand Toupin, « Synthèse et spirituel »; Fernand Leduc, « Vivre c'est changer ». Sont reproduits les tableaux suivants: *Pieds-de-vent* (Louis Belzile), *Pulsation dynamique* (Jean Goguen), *Cercles divisés* (Denis Juneau), *Orientation* (Fernand Leduc), *Huit-blancs* (Guido Molinari), *Dialogue* (Fernand Toupin) et *Verticales jaunes* (Claude Tousignant).

12. « Les plasticiens et leurs successeurs, eux, se contentent de répéter les aspects de Mondrian et de Van Doesburg » (*Écrits sur l'art*, p. 308).

13. À propos de Tousignant, Gauvreau écrit: « Des idées très fausses ou très naïves peuvent quand même produire des objets authentiques, si l'artiste est sincère et si les éléments rationnels sont suffisamment accaparés par ces idées pour que se produise la libre expression sensible. Il n'y a pas de vérité théorique absolue. Les plasticiens eux-mêmes donnent de bons exemples de cela: Claude Tousignant, le critique le plus partial de l'automatisme en soi, parvient, en dépit de la candeur de ses idées théoriques, en dépit de l'amas d'emprunts reçus de l'un et de l'autre, à faire reconnaître sa sensibilité dans ses tableaux. La vérité de sa discipline n'est pas responsable de cette présence sensible puisqu'il n'y a pas de vérité dans sa pensée: seulement il croit suffisamment en ses illusions platoniciennes pour que sa sensibilité puisse se révéler alors qu'il poursuit ses buts utopiques. Tousignant n'a pas peu de mérite, puisqu'il est un lointain adhérent de la méthode: il est le disciple de Molinari qui suivit Leduc qui se rallia à Jauran lequel reflétait à distance Mondrian » (*ibid.*, p. 308-309).

14. La suite du texte de Tousignant se lit: « Il ne faut pas oublier que l'abstraction n'est pas une entité établie, mais une entité relationnelle et en devenir. // Pour ma part, si j'emploie les lignes droites et le plan défini, c'est par choix et non par manie. Un choix que je fais dans le but d'un dynamisme déterminé. Ce dynamisme (le seul dans lequel j'exprime mon entité), c'est celui de la peinture abstraite, auquel je prétendis ajouter par mon déterminisme. Ce que je veux c'est purifier la peinture abstraite, la rendre encore plus abstraite. Je crois que le moyen d'arriver à cela, c'est en libérant l'action de la forme colorée, en lui donnant ses possibilités multiples et personnelles. Ce qui m'intéresse, ce sont les relations de couleurs et non la forme prise indépendamment dans son narcissisme. Ce que je veux, c'est une peinture extrinsèque et qui s'étend et non intrinsèque et statique comme chez la plupart des abstraits. // Ce que je veux, c'est objectiver la peinture, l'amener à sa source, là où il ne reste que la peinture, vidée de toute chose qui lui est étrangère, là où la peinture n'est que sensation, là où la

peinture peut être compréhensible à tous. Ce que je veux, c'est une peinture évidentielle» (*op. cit.*).

15. Claude Gauvreau, «Nous en reparlerons dans dix ans» (Réponse au questionnaire de la revue *Situations*), *Situations*, vol. 1, n° 2, février 1959, p. 46. Il publie aussi dans ce même numéro un texte intitulé «Muriel Guilbault» (p. 47).

16. «Vos difficultés avec le monde du théâtre m'affligent. J'y vois cependant comme une fatalité. Si l'on vous accordait la millième partie de la confiance qui vous est due, n'en seriez-vous pas dérouté? Vous semblez — pour vous affirmer entièrement — avoir besoin d'une grande opposition. Quand même! Il serait bon que l'on vous gâte un peu. Je le souhaite de toute mon ardeur» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 21 janvier 1959, *Écrits II*, p. 1046).

17. «J'ai souhaité (et le souhaite toujours) "la victoire de vos activités vitales" ainsi que vous le dites : mais sur un autre plan. Je serais infiniment inquiet du triomphe accordé par notre société à la personne d'un poète que j'aimerais. Certes, vous imaginez une société autre. Mais les choses étant telles qu'elles sont (comme la terre tourne ainsi qu'elle tourne) les auteurs à succès — ils ne manquent ni au Canada, ni ici — ne m'intéressent guère. Et, être pris dans le mécanisme d'un succès social retentissant, sans être un clown, un potentat ou une brute, m'apparaît la plus détestable des servitudes» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 15 février 1959, *Écrits II*, p. 1048).

18. «Vous me faites la faveur un peu ridicule de m'écraser sous les projectiles de votre artillerie lourde pour avoir, à l'occasion de vos difficultés avec le monde du théâtre, exprimé honnêtement l'opinion que pour vous affirmer entièrement vous sembliez avoir besoin d'une grande opposition. Excusez mon erreur puisque, en effet, une minime opinion contraire à votre sentiment suffit au déclenchement de vos batteries. Allez-y, mon cher Claude, développez vos "organes" d'aise!» (Paul-Émile Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 15 février 1959, *Écrits II*, p. 1048).

LETTRE 40: MONTRÉAL, 20 FÉVRIER 1959 (p. 215)

1. Autographe, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128.

2. Allusion à la phrase d'ouverture de la lettre du 15 février 1959: «Bon! me voilà au ban des accusés... Était-ce si urgent?» (*Écrits II*, p. 1047).

3. «Enfin, nous avons chacun nos goûts, nos désirs et nos illusions. N'est-ce pas? Je vous laisse donc aux vôtres puisque nous ne parlons plus le même langage. Je vous laisse aussi à vos prétentions qui s'opposent aux miennes.

Moi qui préfère la générosité secrète à la justice tapageuse (encore barbare et exécrable — à mon sens bien entendu!) puisque je n'attends rien de droit de personne et ne veux rien devoir... que mon bon plaisir... mon gai vouloir» (*ibid.*, p. 1048).

APPENDICE 1 (p. 219)

1. Dactylographie, 6 feuillets, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Paul-Émile Borduas, T. 128. «Claude Gauvreau avait réagi violemment [...] dans un texte qu'il rédigea en réponse à une lettre de Rémi-Paul Forgues publiée dans *Le Canada*, le 13 avril 1950 [...] Il prépara donc une réplique, tellement *ad hominem* qu'elle n'était pas publiable dans sa forme originale. Il la communiqua tout de même à Borduas, qui la conserva dans ses papiers» (*Chronique*, p. 700-702).

2. «On mesurera la cruauté de cette remarque en se souvenant de ce que Claude Gauvreau disait du père de Rémi-Paul à son correspondant Jean-Claude Dussault [...]: "Son père est un ancien frère défroqué, scrupuleux, refoulé et maladivement timide [...]. Le père défendait à ses enfants de jouer. Tout cela dans l'atmosphère de jansénisme le plus sirupeux qu'on puisse imaginer"» (*Chronique*, p. 702, n. 115).

3. *Note de l'auteur*: «"Nous". Comme d'habitude signifie ici : moi et tous ceux (connus, inconnus ou inconnaissables) qui pourraient partager ma manière de voir et désirer se sentir solidaires de mes paroles. Tous ceux qui (à ma connaissance ou non) vibrent à des convictions parentes sont pour moi d'intimes compagnons de route et ils sont autorisés à se considérer comme d'implicites signataires de cette lettre. Je préférerais me faire tailler une main plutôt que de paraître dédaigner une sympathie désintéressée. Je ne me sens l'étranger d'aucun fraternel compagnon inconnu.»

APPENDICE 2 (p. 225)

1. «Deux lettres de Claude Gauvreau», *Hobo-Québec*, mai-août 1976, p. 36-38. Les deux lettres sont précédées du liminaire suivant: «De son vivant, Claude Gauvreau a écrit un nombre considérable de lettres. Je crois que leur publication éventuelle aidera à mieux situer le personnage un peu mythique qu'il est devenu. Nous publions deux de ces lettres adressées à André Goulet à une époque où Claude Gauvreau n'avait pas encore été secoué par les nombreuses crises que nous savons.» Nous donnons ici la première de ces deux lettres. Les mêmes lettres, avec une troisième non datée, ont paru sous le titre *Trois Lettres* (Éditions d'Orphée, 1991, p. 3-24). Le texte de *Hobo-Québec* diffère de celui de *Trois Lettres*. Nous signalons les écarts.

2. *Hobo-Québec*: «semaine».

3. *Trois Lettres*: «moëlle».

4. *Hobo-Québec*: «épiniaire».
5. *Hobo-Québec et Trois Lettres*: «Montier-Saint-Jean».
6. *Hobo-Québec*: «Fra Angelies».
7. *Trois Lettres*: «(Incomparable!!)»
8. *Trois Lettres*: «Moyen-Age».
9. *Trois Lettres*: «Brueghel».
10. *Trois Lettres*: «dessin».
11. *Trois Lettres*: «Floride».
12. *Trois Lettres*: «Frans».
13. *Trois Lettres*: «3 splendides natures mortes».
14. *Hobo-Québec*: «précipités».
15. *Trois Lettres*: «la Maison à Auvers».
16. *Hobo-Québec*: «Roullin».
17. *Trois Lettres*: «Douanier Rousseau».
18. *Trois Lettres*: «un peu vus».
19. *Trois Lettres*: «Sargant»,
20. *Trois Lettres*: «Pepsi-Cola».

APPENDICE 3 (p. 234)

1. Claude Gauvreau, «Les fous qui n'en sont pas», *Le Haut-Parleur*, 15 août 1953, p. 2.

APPENDICE 4 (p. 239)

1. Autographe, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 5 (p. 239)

1. Autographe, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 6 (p. 240)

1. Autographe, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 7 (p. 240)

1. Autographe, 1 feuillet non daté, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 8 (p. 241)

1. Autographe, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 9 (p. 242)

1. Autographe, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.
2. Titre du poème. Claude Gauvreau l'a entouré d'un mince filet formant un cadre.
3. Allusion, selon toute vraisemblance, à la comédienne Ginette Letondal.

APPENDICE 10 (p. 243)

1. Dactylographie, 4 f., avec la mention «copie», mais portant la signature de Claude Gauvreau, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 11 (p. 249)

1. Autographe, Musée des beaux-arts du Canada, dossier «Québec Painters».
2. Passage encerclé.

APPENDICE 12 (p. 250)

1. Autographe, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 13 (p. 251)

1. Dactylographie, avec la mention manuscrite «Copie d'une lettre non publiée», archives privées.

APPENDICE 14 (p. 253)

1. Autographe, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 15 (p. 254)

1. Lettre autographe (de la main d'Adrienne Saint-Mars) portant le cachet postal du 11 février 1960 (archives Pierre Gauvreau).

APPENDICE 16 (p. 255)

1. Autographe, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 17 (p. 255)

1. Lettre autographe (de la main d'Adrienne Saint-Mars) portant le cachet postal du 2 avril 1960 (archives Pierre Gauvreau).

APPENDICE 18 (p. 256)

1. Dactylographie, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 19 (p. 257)

1. Autographe, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 20 (p. 257)

1. Transcription à partir d'une coupure d'un journal non identifié, du 25 mars 1961 (Musée des beaux-arts du Canada, fonds Jeanne Borduas); texte partiellement publié sous le titre «La parole est au lecteur. C'est beau la jeunesse» (*Photo-Journal*, semaine du 25 mars au 1^{er} avril 1961) et sous le titre «On calomnie Borduas» (*Le Petit Journal*, 9 avril 1961).

APPENDICE 21 (p. 260)

1. Autographe, Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 22 (p. 261)

1. Lettre autographe d'Adrienne Saint-Mars (Baba) portant le cachet postal du 2 août 1961 (archives Pierre Gauvreau).

APPENDICE 23 (p. 262)

1. Autographe, 4 f., Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.
2. On trouve sous cette mention un dessin signé «c. g.», suivi de la légende «Dimensions: 143 pieds par 998 <illisible>».

APPENDICE 24 (p. 265)

1. Autographe, 2 f., Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 25 (p. 266)

1. Autographe, 3 f., Saint-Jean-de-Dieu, dossier Claude Gauvreau.

APPENDICE 26 (p. 267)

1. Dactylographie, 4 f., BNQ, fonds Claude Gauvreau, cote 466/001/003.

APPENDICE 27 (p. 273)

1. Lettre non datée (de 1978, d'après le cachet de la poste), BNQ, fonds Gaétan Dostie, MSS 434. Lettre reproduite avec l'aimable autorisation de Marie Ferron.

Bibliographie

A — ŒUVRES DE CLAUDE GAUVREAU

I – Livres

«Au cœur des quenouilles», dans *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948, 6 p.

«Bien-être», dans *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948, 13 p.

«L'ombre sur le cerceau», dans *Refus global*, Saint-Hilaire, Mithra-Mythe, 1948, 3 p.

Brochuges, Montréal, Éditions de Feu-Antonin, 1956, 20 p.

Sur fil métamorphose, Montréal, Éditions Erta, coll. «Tête Armée», n° 4, 1956, 55 p.

«Le coureur de marathon», *Écrits du Canada français*, vol. 4, 1958, p. 195-219.

Étal mixte, Montréal, Éditions d'Orphée, 1968, 68 p.

Œuvres créatrices complètes, Montréal, Parti pris, coll. «Chien d'or», 1977, 1504 p.

Trois Lettres, Montréal, Éditions d'Orphée, 1991, 36 p.

Beauté baroque, roman moniste, Montréal, L'Hexagone, coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», 1992, 208 p. Postface de Jean Salvy. Notes d'André-G. Bourassa.

La Charge de l'original épormyable, fiction dramatique en quatre actes, Montréal, L'Hexagone, coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», 1992, 256 p. Témoignages de Pierre Bernard, André Brassard et Jacques Godin. Notes d'André-G. Bourassa.

Étal mixte et autres poèmes, 1948-1970, Montréal, L'Hexagone, coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», 1993, 272 p. Note biographique de Claude Gauvreau. Témoignage de Rober Racine. Notes d'André-G. Bourassa.

Claude Gauvreau et Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», 1993, 464 p. Présentation de Jean-Claude Dussault. Notes d'André-G. Bourassa.

Les Oranges sont vertes, pièce de théâtre en quatre actes, Montréal, L'Hexagone, coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», 1994, 288 p. Témoignages de Roger Blay, Robert Lalonde, Michelle Rossignol et Marcel Sabourin. Notes d'André-G. Bourassa.

Écrits sur l'art, édition préparée par Gilles Lapointe, avec la collaboration de Philippe Brosseau, Montréal, L'Hexagone, coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», 1996, 410 p.

II – Articles

«Cézanne, la vérité et les vipères de bon ton», *Le Quartier latin*, 9 février 1945, p. 5, 8.

«Le Jour et le joug sains», *Sainte-Marie*, vol. 2, n° 1, octobre 1945, p. 2.

«Figure du vivant, Saint-Denys Garneau», *Sainte-Marie*, vol. 2, n° 2, 30 octobre 1945, p. 2.

«Encore "Le Devoir!" (Engueulades)», *Le Quartier latin*, 19 mars 1946, p. 1-2.

- «Révolution à la Société d'Art Contemporain», *Le Quartier latin*, 3 décembre 1946, p. 4, 5.
- «La peinture n'est pas un hochet de dilettante», *Combat*, 21 décembre 1946, p. 2.
- «Quand on ne cherche pas, on trouve!», *Le Quartier latin*, 14 mars 1947, p. 3.
- «L'Automatisme ne vient pas de chez Hadès» (première partie), *Notre Temps*, 6 décembre 1947, p. 3.
- «L'Automatisme ne vient pas de chez Hadès» (deuxième partie), *Notre Temps*, 13 décembre 1947, p. 6.
- «La générosité en fuite», *Le Quartier latin*, 30 janvier 1948, p. 3.
- «Permettrons-nous le lynchage de Gin?», *Le Quartier latin*, 17 février 1948, p. 1-2.
- «Le renvoi de M. Borduas», *Le Devoir*, 28 septembre 1948, p. 5.
- «Protestations», *Le Clairon*, 1^{er} octobre 1948.
- «De M^{me} Agnès Lefort et d'André Lhote», *Le Canada*, 8 novembre 1948, p. 4.
- «Lettre ouverte à M. Robert Cliche», *Le Canada*, 22 février 1949, p. 4.
- «Étrange attitude : Gauvreau se fâche», *Le Petit Journal*, 27 novembre 1949, p. 56.
- «"La défection de Mercure est triste", dit Gauvreau», *Le Petit Journal*, 18 décembre 1949, p. 56, 65.
- «Interview transatlantique du peintre Fernand Leduc», *Le Haut-Parleur*, 30 juillet 1950, p. 5.
- «L'humour noir à Montréal», *Le Haut-Parleur*, 1^{er} octobre 1950, p. 5-6.
- «Les souilleurs de Picasso», *Le Haut-Parleur*, 17 décembre 1950, p. 5.
- «Le pouvoir transformant de Renoir», *Le Haut-Parleur*, 31 décembre 1950, p. 5-6.

«Qu'est-ce que l'authenticité?», *Le Haut-Parleur*, 7 janvier 1951, p. 5.

«L'esthétique: question de propagande», *Le Haut-Parleur*, 14 janvier 1951, p. 5.

«Barroques [sic] canadiens dans les Pays-Bas», *Le Haut-Parleur*, 3 février 1951, p. 2.

«La Compagnie du Demi-siècle: "Poil de Carotte", deuxième version», *Le Haut-Parleur*, 3 février 1951, p. 4.

«Une colossale production: réapparition du fantôme Stroheim», *Le Haut-Parleur*, 10 février 1951, p. 4-5.

«Première canadienne – le théâtre chicané de Paul Toupin», *Le Haut-Parleur*, 17 février 1951, p. 1, 4, 5.

«À l'affiche: "Ondine", le masque vert de Giraudoux», *Le Haut-Parleur*, 24 février 1951, p. 4-6.

«Une autre première: limpide mise en scène de "Rose Latulipe"», *Le Haut-Parleur*, 3 mars 1951, p. 4-5.

«"Notre petite ville", la fantaisie sans burlesque convient aux Compagnons», *Le Haut-Parleur*, 10 mars 1951, p. 4-5.

«Louis Jovet et le théâtre de Molière», *Le Haut-Parleur*, 17 mars 1951, p. 4.

«"Le Misanthrope", Alceste respecté par Norbert», *Le Haut-Parleur*, 24 mars 1951, p. 5.

«Henry Deyglun versus le snobisme», *Le Haut-Parleur*, 7 avril 1951, p. 5.

«Douze articles», *Le Haut-Parleur*, 7 avril 1951, p. 5.

«Sincèrement dégueulasse», *Le Haut-Parleur*, 14 avril 1951, p. 4, 2.

«Face au gâtisme intégral: Robert Gadouas a le courage de tenir tête aux censeurs», *Le Haut-Parleur*, 21 avril 1951, p. 4, 2.

- «Ostracisme jésuistique: les coupures invraisemblables commandées par le Gesù», *Le Haut-Parleur*, 28 avril 1951, p. 4.
- «“Bal des Fleurs”? tout le monde avait mal lu l’affiche», *Le Haut-Parleur*, 5 mai 1951, p. 5.
- «Le Plateau des Jeunes: chez François Rozet», *Le Haut-Parleur*, 12 mai 1951, p. 5.
- «Six paragraphes (sur le théâtre et la peinture)», *Le Haut-Parleur*, 26 mai 1951, p. 7, 5.
- «Un chanteur existentialiste prendra bientôt d’assaut Montréal», *Le Haut-Parleur*, 2 juin 1951, p. 5.
- «En art: liberté avant tout», *Le Haut-Parleur*, 9 juin 1951, p. 5, 4.
- «Pot-pourri pessimiste autour du nouvel “Orphée”», *Le Haut-Parleur*, 23 juin 1951, p. 5-6.
- «Quelques poètes inconnus», *Le Haut-Parleur*, 30 juin 1951, p. 5, 3.
- «Introduction à un examen de conscience: les critiques d’art devant l’échafaud», *Le Haut-Parleur*, 7 juillet 1951, p. 2-3.
- «Au National: le Pouding aux mille sauces ou l’hétérogénéité consommée», *Le Haut-Parleur*, 7 juillet 1951, p. 5, 2.
- «Au pays des Jésuites: Lili Saint-Cyr et les délectations moroses», *Le Haut-Parleur*, 14 juillet 1951, p. 4.
- «Les délicats égorgeurs de “dada”», *Le Haut-Parleur*, 21 juillet 1951, p. 4.
- «Roland Giguère, poète du Nouveau Monde», *Le Haut-Parleur*, 28 juillet 1951, p. 5.
- «Le Théâtre du Nouveau Monde: en causant avec Jean Gascon», *Le Haut-Parleur*, 4 août 1951, p. 4-5.
- «Film à revoir: Dieu a besoin des hommes», *Le Haut-Parleur*, 13 octobre 1951, p. 5.

- «Complet triomphe de *L'Avare*», *Le Haut-Parleur*, 20 octobre 1951, p. 5.
- «Les Compagnons jouent une œuvre de Pirandello», *Le Haut-Parleur*, 20 octobre 1951, p. 5.
- «Tranches de perspectives dynamiques», *Le Haut-Parleur*, 20 octobre 1951, p. 5, 2.
- «Pirandello "cocu"», *Le Haut-Parleur*, 27 octobre 1951, p. 5.
- «Bientôt au micro: retour de Guy Viau», *Le Haut-Parleur*, 10 novembre 1951, p. 5.
- «Au cinéma, "Michelagnolo Buonarrotti"», *Le Haut-Parleur*, 17 novembre 1951, p. 2.
- «Un film récent: les épousailles Fernandel – Plisnier», *Le Haut-Parleur*, 17 novembre 1951, p. 5.
- «Au théâtre avec... Groulx et Dupuis chez les Compagnons», *Le Haut-Parleur*, 24 novembre 1951, p. 5.
- «Comment fut servi Musset», *Le Haut-Parleur*, 24 novembre 1951, p. 5.
- «Au Nouveau Monde, "Un inspecteur nous demande"», *Le Haut-Parleur*, 1^{er} décembre 1951, p. 5, 2.
- «Des hommes et des choses. Faits divers», *Le Haut-Parleur*, 8 décembre 1951, p. 2.
- «Leigh et Brando au cœur du réalisme poignant», *Le Haut-Parleur*, 15 décembre 1951, p. 5.
- «Au-delà de l'immondice jésuistique — André Goulet, dit Goulo», *Le Haut-Parleur*, 22 décembre 1951, p. 5-6.
- «Le théâtre dans le concret (I): l'enseignement à souhaiter», *Le Canada*, 4 juin 1952, p. 4.

- « Le théâtre dans le concret (II) : les professeurs », *Le Canada*, 7 juin 1952, p. 4.
- « Le théâtre dans le concret (III) : les élèves », *Le Canada*, 10 juin 1952, p. 4.
- « Querelle sur le réalisme », *Le Petit Journal*, 30 novembre 1952, p. 59.
- « Tartuffe contre Tartuffe », *Le Canada*, 14 janvier 1953, p. 6.
- « Frontenac veut jouer Molière », *Le Canada*, 19 janvier 1953, p. 6.
- « Molière en 1953 », *Le Canada*, 27 janvier 1953, p. 6.
- « Le Tartuffe sur la scène », *Le Canada*, 31 janvier 1953, p. 6.
- « Fernand Leduc : la maîtrise de soi », *L'Autorité*, 30 mai 1953, p. 7.
- « Les 21 jeunesses du TNM », *Le Haut-Parleur*, 8 août 1953, p. 5, 3.
- « Lettre à la rédaction », *Le Haut-Parleur*, 15 août 1953, p. 2.
- « Les fous qui n'en sont pas », *Le Haut-parleur*, 15 août 1953, p. 2.
- « Selon un intellectuel indépendant, le Salon du printemps est une démonstration sénile », *L'Autorité*, 13 mars 1954, p. 7.
- « Le Salon du printemps : une exposition démoralisante. Claude Gauvreau répond au Directeur du Musée des beaux-arts de Montréal », *L'Autorité*, 10 avril 1954, p. 7.
- « La matière chante. Invitation aux artistes pour une exposition collective », *L'Autorité*, 10 avril 1954, p. 7.
- « La matière chante (encore) : le porte-parole des peintres abstraits répond aux attaques d'un "figuratif" ... », *L'Autorité*, 15 mai 1954, p. 7, 5.
- « La grande querelle des peintres : réponse de Claude Gauvreau à l'inquiétude de Gabriel La Salle », *L'Autorité*, 22 mai 1954, p. 6.
- « Le débat Gauvreau-Picher : qu'est-ce que l'automatisme? », *L'Autorité*, 29 mai et 5 juin 1954, p. 1, 4, 5.

«L'exploration du dedans», les surrationnels se placent à l'avant-garde», *L'Autorité*, 26 juin 1954, p. 5.

«Leduc, un indépendant», *Arts et pensée*, vol. 3, n° 18, juillet-août 1954, p. 173.

«Fernand Leduc et la suppression de la perspective», *Le Journal musical canadien*, vol. 1, n° 8, avril 1955, p. 6.

«Où va notre peinture?», *Le Journal musical canadien*, vol. 1, n° 9, mai-juin 1955, p. 3.

«L'automatisme et le peintre Émond», *Le Quartier latin*, 11 octobre 1956, p. 4.

«Un poète d'envergure: Martino», *La Réforme*, 28 novembre 1957, p. 4.

«Nous en reparlerons dans dix ans — Claude Gauvreau», *Situations*, vol. 1, n° 2, février 1959, p. 42-46.

«Paul Gladu, tartufe falsificateur», *Situations*, vol. 3, n° 1, janvier-février 1961, p. 44-52.

«Documents», *Liberté*, vol. 3, n° 13, janvier-février 1961, p. 430.

«Pourquoi [sic] donneriez-vous votre vie?», *Liberté*, vol. 3, n° 13, janvier-février 1961, p. 438.

«Aragonie et surrationnel», *La Revue socialiste*, n° 5, printemps 1961, p. 57-68.

«Dimensions de Borduas», *Liberté*, vol. 4, n° 22, avril 1962, p. 225-229.

«Un chien crevé entre au charnier», *La Revue les Trente A*, 1965, p. 24A et 24B.

«Ma conception du théâtre», *La Barre du jour*, vol. 1, nos 3-4-5, juillet-décembre 1965, p. 71-73.

- «Préface», dans Denis Vanier, *Je*, Longueuil, Éditions Image et Verbe, 1965, p. 7-8; repris dans Denis Vanier, *Lesbiennes d'acid*, Montréal, Parti pris, 1972, et dans Denis Vanier, *Je*, Montréal, L'Aurore, 1974, p. 19-20.
- «Micheline Beauchemin et l'itinéraire de l'ange», *Culture vivante*, n° 3, 1966, p. 13-17.
- «Contribution au colloque sur l'automatisme», Musée d'art contemporain, été 1967.
- «Notes biographiques», *Le Journal des poètes*, vol. 37, n° 5, juillet 1967, p. 18.
- «Roland Giguère, le magicien du dedans», *La Barre du jour*, n°s 11-13, décembre-mai 1968, p. 142.
- «Postface», dans Denis Vanier, *Pornographic Delicatessen*, Montréal, Éditions l'Estérel, 1968, p. 53-54.
- «15 février 1969», *Liberté*, n° 61, janvier-février 1969, p. 95-97.
- «La poésie», dans *La Poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, «Archives des lettres canadiennes», 1969, p. 446.
- «L'épopée automatiste vue par un cyclope», *La Barre du jour*, n°s 17-20, janvier-août 1969, p. 48-96; «L'épopée automatiste vue par un cyclope» (extrait), *Le Devoir*, 17 juillet 1971, p. C-2.
- «Claude Gauvreau», *Europe*, vol. 47, n°s 478-479, février-mars 1969.
- Conférence sur Roland Giguère donnée au Musée d'art contemporain à Montréal, le 12 février 1970; extraits publiés dans *Études littéraires*, vol. 5, n° 3, décembre 1972, p. 501-511.
- «Commentaire théorique», dans Guy Robert, *Littérature du Québec – Poésie actuelle*, Montréal, Déom, 1970, p. 99-101.
- «À propos de miroir déformant», *Liberté*, vol. 12, n° 2, mars-avril 1970, p. 95-102.
- «La Poésie», *Liberté*, vol. 12, n° 2, mars-avril 1970, p. 119-120.

«Réflexions d'un dramaturge débutant», dactylographie, avril 1970, 17 f.; repris dans *Québec Underground 1962-1972*, t. I, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 71-75; «Réflexions d'un dramaturge débutant» (extrait), *Le Jour*, 2 mars 1974, p. 20; repris intégralement dans *Les Cahiers de théâtre Jeu*, n° 7, hiver 1978, p. 20-37, et dans Janou Saint-Denis, *Claude Gauvreau, le cygne*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 239-262.

«Opinion: Ce n'était qu'une première *Charge de l'original...*», *Le Devoir*, 13 mai 1970, p. 10, 7.

«La mort de l'Original épormyable», *La Presse*, 16 mai 1970, p. 49.

«Réponse au questionnaire Marcel Proust», dans Victor-Lévy Beaulieu, *Quand les écrivains québécois jouent le jeu*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 111-122.

«À propos de comédiens lâcheurs», *Mon journal guide du Mont-Royal*, 20 mai 1970, p. 4.

«Mon cher Gérard, où en sommes-nous?», *Études françaises*, vol. 7, n° 4, novembre 1971, p. 388.

«Là où il y a œuvre, il n'y a pas folie», *L'Envers du décor*, vol. 4, n° 3, janvier 1972, p. 9.

«Les affinités surréalistes de Roland Giguère», *Études littéraires*, vol. 5, n° 3, décembre 1972, p. 501-511.

«Débat sur la peinture des automatistes» (21 juin 1967), *Québec Underground 1962-1972*, t. I, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 64-68.

III – Correspondance

Lettre à Jacques Délisle, 7 février 1946; extraits dans Claude Gauvreau, «Encore *Le Devoir!*», *Le Quartier latin*, 19 mars 1946, p. 1-3.

Lettre à Robert Élie, 25 octobre 1948, photostat, Bibliothèque des arts de l'UQAM, collections spéciales, dossier Claude Gauvreau.

Lettre à Charles Doyon, 3 mai 1949, Archives nationales du Québec, fonds Charles Doyon; extrait publié dans *Écrits I*, p. 389.

Lettre à Agnès Lefort, «Lecteurs, la parole est à vous. La liberté de penser implique logiquement celle de s'exprimer», *Le Haut-Parleur*, 21 avril 1951, p. 6.

Lettre à Gaétane Bélanger-Gnass, 15 septembre 1954, dans Janou Saint-Denis, *Claude Gauvreau, le cygne*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 78-81 (extrait, fac-similé, p. 78).

Lettre à Janou Saint-Denis, 6 février 1958, dans Janou Saint-Denis, *op. cit.*, p. 94-97.

«La parole est au lecteur. C'est beau, la jeunesse», *Photo-Journal*, semaine du 25 mars au 1^{er} avril 1961. Lettre signée par Marcel Barbeau, Maurice Beaulieu, Louis Belzile, Guy Borremans, Pierre Bourassa, Ulysse Comtois, Gilles Corbeil, Jean-Paul D'Amour, Philippe Émond, Jacques Ferron, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Jacques Godbout, André Goulet, Gilles Groulx, Jean-Paul Jérôme, Gisèle V. Lapointe, Wilfrid Lemoine, Rita Letendre, Dyne Mouso, Georges Ouvrard, Maurice Perron, Maurice Raymond, Suzanne Rivard, Fernand Toupin, Gérard Tremblay, Armand Vaillancourt. Une version différente de cette lettre, contresignée des mêmes personnes, a paru dans *Le Petit Journal*, 9 avril 1961, sous le titre «On calomnie Borduas».

Lettre à André Goulet, 19 août 1968, dans Janou Saint-Denis, *op. cit.*, p. 203-205.

Lettre à Françoise, 16 février 1969, inédite, fonds privé.

Lettre à André Goulet, 25 avril 1969, dans Janou Saint-Denis, *op. cit.*, p. 206.

Lettre à Emmanuel Cocke, 15 juin 1969; publiée dans Emmanuel Cocke, *L'Emmanuscrit de la mère morte*, Montréal, Éditions du Jour, 1972; reprise dans Janou Saint-Denis, *op. cit.*, p. 82.

Lettre à Réginald Martel, 14 janvier 1970, 5 f., inédite, fonds BNQ.

Lettre à Réginald Martel, 16 janvier 1970, 3 f., inédite, fonds BNQ.

Lettre parue dans *La Presse*, 16 mai 1970, p. 49, sous le titre «La mort de "l'original épormyable"»; reprise dans Janou Saint-Denis, *op. cit.*, p. 125-127.

Lettre à Paul-Émile Borduas (fac-similé), dans Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 263.

B – OUVRAGES CITÉS

BAZIN, Jules, et Stanley COSGROVE, *Cosgrove*, Laprairie, Éditions Marcel Broquet, «Signatures», 1980, 102 p.

BEAUCHAMPS, Colette, *Judith Jasmin 1916-1972: de feu et de flamme*, Montréal, Boréal, 1992, 425 p.

BEAUDET, André, *Littérature. L'imposture*, Montréal, Les Herbes rouges, 1984, 204 p.

BEAULIEU, André, et Jean HAMELIN, *La Presse québécoise des origines à nos jours: index cumulatifs*, t. I-VII (1764-1944), Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1987, 504 p.

BILLY, Hélène de, *Riopelle*, Montréal, Art Global, «Biographie», 1996, 354 p.

BIRO, Adam, et René PASSERON (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Office du livre, 1982, 464 p.

BIRON, Michel, *L'Absence du maître*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Socius», 2001, 320 p.

- BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, J.-J. Pauvert, 1996, 591 p.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, 2 tomes, sous la direction de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, «Bibliothèque la Pléiade», 1988 et 1992, 1798 p. et 1857 p.
- BRICAUD, Joanny, *Huysmans et Satan*, Paris, Michel Reinhard, 1980, 115 p.
- BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits I*, édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1987, 700 p.
- BORDUAS, Paul-Émile, *Écrits II*, t. I: 1923-1953; t. II: 1954-1960, édition critique par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1997, 1159 p.
- BOUCHARD, Claude A., *Henri Masson. La vision d'un peintre*, Ottawa, Éditions Lecha, 1979, 197 p.
- BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, 622 p.
- BUISSON, René, *Marc-Aurèle Fortin: un maître inconnu*, Montréal, Musée Marc-Aurèle Fortin, 1995, 222 p.
- CARANI, Marie, *L'Œil de la critique*, Sillery, Septentrion, «Les Nouveaux Cahiers du Célat», 1990, 282 p.
- CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, 334 p.
- COLLECTIF, *Artaud et l'asile 2: Le cabinet du docteur Ferdière*, Correspondance et entretiens préfacés et annotés par Laurent Danchen, Paris, Séguier, 1996, 348 p.

COLLECTIF, *La Nouvelle Compagnie théâtrale. En scène depuis 25 ans*, Montréal, VLB éditeur, 1988, 315 p.

COLLECTIF, *Breaking the Chains. Bruno M. Cormier and the McGill University Clinic in Forensic Psychiatry*, Wesmount, Robert Davies Multimedia Publishing, 1998, 2 vol.

COLLECTIF, *Creative Canada*, vol. 1, Toronto, University of Toronto Press, 1971, 310 p.

COLLECTIF, *Le Québec libre. Cahiers de la liberté française en Amérique*, Montréal, Éditions du Québec libre, 1959, 112 p.

COLLECTIF, *Rupture inaugurale*, Paris, Éditions surréalistes, 1947, 14 p.

COLLECTIF, *Paris-New York Year Book*, New York, Art Digest, 1959, 181 p.

COLLECTIF, *Petites Scènes, grands théâtre*, sous la direction de Geneviève Latour, Paris, Délégation à l'action artistique avec le concours de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (France) et du Bureau des bibliothèques de la ville de Paris, 1986, 303 p.

COLLECTIF, *Le Théâtre canadien-français: évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides, «Archives des lettres canadiennes», 1976, 1005 p.

COLLECTIF, *Théâtre québécois: 146 auteurs, 1067 pièces résumées*, Montréal, VLB éditeur, 1994, 405 p.

COMEAU, André, *Artistes plasticiens*, Montréal, Bellarmin, 1983, 261 p.

COULOMBE, Michel, et Jean MARCEL, *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1999, 721 p.

- COURTEAU, Bernard, *De Saint-Jean-de-Dieu à Louis-H.-Lafontaine : évolution historique de l'hôpital psychiatrique de Montréal*, Montréal, Éditions du Méridien, 1989, 210 p.
- COUTURE, Francine (dir.), *Les Arts visuels au Québec dans les années soixante*, t. I: *La Reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, «Essais critiques», 1993, 341 p.
- COUTURE, Francine (dir.), *Les Arts visuels au Québec dans les années soixante*, t. II: *L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB éditeur, «Essais critiques», 1997, 424 p.
- D'ARGENCOURT, Louise, *Puvis de Chavannes, 1824-1899*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1976, 267 p.
- Dictionnaire chronologique de l'opéra*, édition mise à jour par Louis Jambou, Paris, Livre de poche, 1994, 704 p.
- Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III, sous la direction de Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1982, 1252 p.
- Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, 3 vol., Paris, PUF, 1994.
- DUMAS, Hélène, Denis LAGUEUX et Pierre MACDUFF, *Répertoire des textes du Centre d'essai des auteurs dramatiques*, Montréal, Centre d'essai des auteurs dramatiques, 1981, 151 p.
- DUQUETTE, Jean-Pierre, *Fernand Leduc*, Montréal, Hurtubise HMH, «Cahiers du Québec — collection Arts d'aujourd'hui», 1980, 154 p.
- DUROZOI, Gérard, *Artaud. L'aliénation et la folie*, Paris, Larousse, 1972, 231 p.
- ELLENWOOD, Ray, *Eggregore. A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, 357 p.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, *Autour de Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1979, 199 p.

- FERRON, Jacques, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, 290 p.
- FERRON, Marcelle, et Michel BRÛLÉ, *L'Esquisse d'une mémoire*, Montréal, Éditions des Intouchables, «Les Intouchables», 1996, 298 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, «Tel», 1972, 538 p.
- GAGNON, Daniel, *Marc-Aurèle Fortin: à l'ombre des grands ormes*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, 163 p.
- GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, 560 p.
- GAGNON, François-Marc, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts du Canada, 1988, 485 p.
- GAGNON, François-Marc, et Stanley COSGROVE, *Stanley Cosgrove*, Baie-Saint-Paul, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, 1995, 39 p.
- GAGNON, François-Marc, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Outremont, Lanctôt, 1998, 1023 p.
- GAUVIN, Lise, *Entretiens avec Fernand Leduc suivis de Conversation avec Thérèse Renaud*, Saint-Laurent, Liber, «De vive voix», 1995, 266 p.
- GINGRAS, Marcel, *Henri Masson*, Laprairie, Éditions Marcel Broquet, «Signatures», 1981, 107 p.
- GOUMA-PETERSON, Thalia, *Miriam Schapiro: Shaping the Fragments of Art and Life*, New York, H. N. Abrams, 1999, 159 p.
- GROS, Frédéric, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, PUF, «Perspectives critiques», 1997, 217 p.

- HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, éd. mise à jour, Montréal, Fides, 1989, 1364 p.
- HAMELIN, Jean, *Le Renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du Jour, «Les idées du jour», 1961, 160 p.
- HAZAN, Olga, *Le Mythe du progrès artistique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, 454 p.
- JUNYENT, Edouard, *Catalogne romane*, Saint-Léger-Vauban, Éditions Zodiaque, «La nuit des temps», 1961, 2 vol., n. p.
- LAFFONT, Robert, et Valentino BOMPIANI, *Dictionnaire des œuvres contemporaines de tous les pays: littérature, philosophie, musique, sciences*, Paris, Société d'éditions de dictionnaires et encyclopédies, 1968, 767 p.
- LA FRANCE, Micheline, *Denise Pelletier ou la folie du théâtre*, Montréal, Éditions Scriptomania, 1979, 229 p.
- LAHAISE, Robert, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, Montréal, Hurtubise HMH, «Cahiers du Québec – littérature», 1987, 549 p.
- LAMARCHE, Jacques, *Marc-Aurèle Fortin*, Montréal, Lidec, «Célébrités canadiennes», 1997, 62 p.
- LAMARCHE, Lise, *Textes furtifs*, Montréal, Centre de diffusion 3D, «Lieudit», 1999, 320 p.
- LAMOUREUX, Johanne, et Irène WHITTOME, *Irène F. Whittome. Bio-fictions*, Québec, Musée du Québec, 2000, 141 p.
- LAPLANCHE, Jean, et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1981 [1967], 523 p.
- LAPOINTE, Gilles, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Lidec, «Célébrités», 1997, 61 p.
- LAPOINTE, Gilles, *L'Envol des signes. Borduas et ses lettres*, Montréal, Fides et CÉTUQ, «Nouvelles Études québécoises», 1996, 272 p.

- LAUTRÉAMONT et Germain NOUVEAU, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1970, 1474 p.
- LECHERBONNIER, Bernard, *La Chair du verbe. Histoire et poésie des surréalistes de langue française*, Paris et Toulouse, Publisud, 1992, 409 p.
- LECLERC, Denise, *The Crisis of Abstraction in Canada: the 50s*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1992, 237 p.
- LEDUC, Fernand, *Vers les îles de lumière; écrits 1942-1980*, texte établi et présenté par André Beaudet, Montréal, Hurtubise HMH, «Cahiers du Québec. Textes et documents littéraires», 1981, 280 p.
- LEFEBVRE, Germain, *Pellan, sa vie, son art, son temps*, Laprairie, Éditions Marcel Broquet, 1986, 215 p.
- LEMIEUX, Roger R., *Accueillir la folie*, Piedmont, Noir sur blanc, 1995, 333 p.
- LEPAGE, Françoise, *Histoire de la littérature pour la jeunesse suivie d'un Dictionnaire des auteurs et des illustrateurs*, Orléans, Éditions David, 2000, 826 p.
- LETENDRE, Rita, *Rita Letendre: The Montreal Years: 1953-1963*, Montréal, Concordia Gallery, 1989, 80 p.
- LÉVESQUE, Claude, *Le Proche et le lointain*, Montréal, VLB éditeur, 1994, 354 p.
- LEVY, Julien, *Surrealism*, New York, Black Sun Press, 1936, 191 p.
- LEVY, Julien, *Arshile Gorky*, New York, Harry N. Abrams, 1966, 235 p.
- LISTA, Giovanni, *La Scène futuriste*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1989, 446 p.

- LUSSIER, Réal, avec la collaboration de Rose-Marie Arbour, France Vanlaethem et Louise Vigneault, *Marcelle Ferron*, Saint-Laurent, Musée d'art contemporain de Montréal et Les 400 coups, 2000, 143 p.
- MACHIONI, Giuseppe, *Georges Rouault*, trad. de l'italien par David Rosset, Paris et Lausanne, Bibliothèque des arts, 1965, 34 p.
- MAGNAN, André (dir.), *Expériences limites de l'épistolaire. Lettres d'exil, d'enfermement, de folie*, Paris, Champion, 1993, 460 p.
- MARCHAND, Jacques, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, 443 p.
- MERCIER-GOUIN, Ollivier, *Jeu de masques*, Montréal, Cercle du livre de France, 1961, 187 p.
- MERCIER-GOUIN, Ollivier, *Comédiens de notre temps*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, 139 p.
- MÈREDIEU, Florence de, *Sur l'électrochoc. Le cas Antonin Artaud*, Paris, Blusson éditeur, 1996, 256 p.
- MIRON, Gaston, *L'Homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, 171 p.
- MOLINARI, Guido, et Bernard TEYSSÈDRE, *Guido Molinari. Un point limite de l'abstraction chromatique*, Paris, Centre culturel canadien, 1974, 15 p.
- MOLINARI, Guido, *Écrits sur l'art (1954-1975)*, textes compilés et présentés par Pierre Thériberge, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976, 160 p.
- NAIFEH, Steven, et Gregory White SMITH, *Jackson Pollock*, Paris, Éditions Tristram, 1999, 732 p.
- PAGÉ, Pierre, et Renée LEGRIS, *Le Comique et l'humour à la radio québécoise: aperçus historiques et textes choisis: 1930-1970*, Montréal, Éditions La Presse, 1976, [n. p.].

- PAYNE, Alexis, *Grands Opéras du répertoire*, Paris, Fayard, 1979, 574 p.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1988, 307 p.
- POPOVIC, Pierre, *La Contradiction du poème*, Candiac, Éditions Balzac, « L'univers des discours », 1992, 455 p.
- PROVOST, Serge, et Lorraine PINTAL, *La Création de l'inimitable*, édition établie par Yan Muckle, Montréal, Chants libres, 1996, 64 p.
- REYBAZ, André, *Têtes d'affiches*, Paris, Éditions de la Table ronde, 1975, 232 p.
- ROBERGE, Gaston, *Femme de lumière*, Laval, Les 400 coups, « Images », 1997, 95 p.
- ROBILLARD, Denise, *Paul-Émile Léger, évolution de sa pensée, 1950-1967*, Montréal, Hurtubise HMH, 1993, 292 p.
- ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Tours, Éditions Grimaud Lebeaux, 1991, 321 p.
- ROUDINESCO, Élisabeth, et Michel PLON, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997, 1191 p.
- ROUMIEUX, André, *Artaud et l'asile 1. Au-delà des murs, la mémoire*, Paris, Séguier, 1996, n. p.
- ROSENZWEIS, Phyllis, *Arshile Gorky: The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1979, 47 p.
- SABOURIN, Jean-Guy, *Les Vingt-Cinq Ans du TNM. Son histoire par les textes*, Montréal, Leméac, 1976-1977, 2 vol.
- SAINT-DENIS, Janou, *Claude Gauvreau, le cygne*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, 295 p.

- SAINT-PIERRE, Gaston, *Edmund Alleyn. Les Horizons d'attente, 1955-1995*, avec un avant-propos de France Gascon, Joliette, Musée d'art de Joliette, 1996, 54 p.
- SAINT-PIERRE, Marcel (dir.), *Œuvres méconnues : regard inusité sur l'art québécois*, Montréal, Université du Québec à Montréal et Module Histoire de l'art, 1993, 48 p.
- SALLÉE, André, *Les Acteurs français depuis Sarah Bernhardt*, Paris, Bordas, «Les compacts», 1988, 255 p.
- SANDLER, Irving, *Le Triomphe de l'art américain*, t. I: *L'expressionnisme abstrait*, Paris, Éditions Carré, 1990, 293 p.
- SANDLER, Irving, *Le Triomphe de l'art américain*, t. III: *L'École de New York*, Paris, Éditions Carré, 1991, 295 p.
- SAWIN, Martica, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1995, 466 p.
- SICOTTE, Hélène, *La Galerie Agnès Lefort. Les années fondatrices 1950-1961*, Montréal, Chez l'auteur, 1996, 66 p.
- SMART, Patricia, *Les Femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, 1998, 334 p.
- TEMBECK, Iro, *Danser à Montréal. Germination d'une histoire chorégraphique*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1989, 335 p.
- TÉTRAULT, François, *Roussil écarlate*, Saint-Laurent, Éditions du Trécarré, 1996, 157 p.
- The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto, Oxford, New York, Oxford University Press, 1989, 662 p.
- TRÉPANIÉ, Esther, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota Bene, 1998, 395 p.
- TULARD, Jean, *Dictionnaire du cinéma. Acteurs, producteurs, scénaristes, techniciens*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1984, 1128 p.

TULARD, Jean, *Dictionnaire du cinéma*, t. II: *Les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 1999, 960 p.

VAN SCHENDEL, Michel, *Rebonds critiques I. Questions de littérature*, Montréal, L'Hexagone, 1992, 354 p.

VAN TIEGHEM, Philippe, *Les Grands Acteurs contemporains (1900-1960)*, Paris, Presses Universitaires de France, «Que sais-je?», 1963, 127 p.

Index onomastique

des lettres de Claude Gauvreau à Paul-Émile Borduas

- ABELLIO, Raymond: 138, 141
ABRAMOVITCH, Sam: 108, 119,
156, 157, 195
ABRAMOVITCH, Vita: 119
ADAMOV, Arthur: 196, 205
ALAIN, René: 193
ALLEYN, Edmund: 128, 129, 130
APOLLINAIRE, Guillaume: 196
ARAGON, Louis: 147, 161
ARBOUR, Magdeleine: 117, 173
ARBOUR, Michelle: 99
ARBUCKLE, Franklin: 146
ARCAND, Adrien: 191
ARMSTRONG, Louis «Pops»: 160
ARTAUD, Antonin: 91, 183, 184,
196
ASCHTEING, D^r: 193
BABINSKI, Mathieu: 108, 110, 114,
125
BALACHOVA, Tania: 171
BANVILLE, Théodore de: 196
BARBEAU, Marcel: 99, 100, 102,
110, 113, 120, 122, 129, 134, 135,
195
BARBEAU, Suzanne: 99
BARCELO, Joseph: 123
BARNWELL, Claude: 123
BARRY, Fred: 182
BARTOK, Béla: 104
BEAULIEU, Maurice: 213
BEAULNE, Guy: 113, 116
BECHET, Sidney: 160
BECKETT, Samuel: 205
BEETHOVEN, Ludwig van: 91
BÉGIN, Carmen: 185, 186, 187
BELLEFLEUR, Léon: 111
BELZILE, Louis: 175
BERG, Alban: 104, 196
BERGERON, Suzanne: 129
BERTRAND, Jean-Gérald: 195
BLAIR, Robert: 108, 110, 120, 125,
155, 195
BOCK, Madeleine: 201
BOILEAU: 163
BONNARD, Pierre: 105
BORDUAS, Janine: 117
BORDUAS, Gabrielle: 86
BOREL, Pétrus: 195
BOULANGER, Rolland: 91, 101
BOURASSA, Pierre: 195
BOURBONNAIS (garde): 174, 193
BOUTIN, Jean-Léon: 155
BOWMAN, [?]: 187
BOXER, Avi: 125
BOYÉ, Maurice: 172
BRADBURY, Ray: 181, 182, 194
BRAHY, Jules: 123
BRAUN, Eva: 184

- BRETON, André: 91, 111, 115, 117,
138, 141, 144, 151, 158, 159, 160,
161, 162, 171, 196, 200
- BROUSSEAU, Jean: 210
- BRUCHÉSI, Jean: 195
- CAESAR, Sid: 188
- CAMPEAU, Alphonse: 127
- CAMUS, Albert: 141, 142, 171
- CARIGNAN, Yves: 114
- CARROUGES, Michel: 191
- CÉLINE, Louis-Ferdinand
Destouches, dit Louis
Ferdinand: 175
- CÉZANNE, Paul: 91, 105, 163
- CHAMPEAU, André (pseud. Jean-
Louis Champagne): 111, 120,
155, 171, 196
- CHARBONNEAU, Robert: 188, 190
- CHARCOT, Jean Martin: 191
- CHARPENTIER, Gustave: 201
- CHEVAL, Ferdinand (dit facteur
Cheval): 159, 161
- CHICOINE, René: 121
- CHOQUETTE, Luc: 123
- CLÉRAMBAULT, Gaëtan Gatian de:
202
- COMTOIS, Ulysse: 118, 120, 123,
134, 135, 155
- GORBEIL, Gilles: 137, 142, 152,
153, 157, 158, 195, 200
- CORBIÈRE, Tristan: 196
- CORMIER, Bruno: 183
- COSGROVE, Stanley: 99, 100, 130,
195
- COURBET, Gustave: 106
- CROWE, Fred: 193
- DALI, Salvador: 141
- DANSEREAU, Pierre: 87
- DAUMIER, Honoré: 106
- DAVIS, Robert Taylor: 101, 133
- DEBUSSY, Claude: 91
- DECAMPS, Alexandre-Gabriel: 172
- DEGAS, Édouard: 105
- DELACROIX, Eugène: 91, 106
- DELANNE, Gabriel: 191
- DEPOCAS, Jean: 185
- DERAIN, André: 161
- DESAUTELS, Andrée: 181
- DESCARTES, René: 91
- DESJARDINS (garde): 176, 177
- DESROCHERS (gardien): 201
- DESROCHES-NOISEUX,
Magdeleine: 104, 111
- DÉZIEL, Julien: 152, 157
- DODDS, Warren: 160
- DORÉ, Fernand: 147
- DUBÉ, Marcel: 108
- DUBUC, Carl: 114
- DUCHAMP, Marcel: 86, 117
- DUGAS, Jean-Marie: 197
- DUGAS, Jean-Paul: 197
- DUHAMEL, Roger: 183
- DUMAS, Alexandre: 172, 195
- DUMAS, Paul: 123, 204
- DUMOUCHEL, Albert: 111, 147,
195
- DUNCAN, Isadora: 236
- DUPLESSIS, Maurice: 92, 180
- DUSSAULT, Jean-Claude: 103, 111,
112
- ECKERS, Hans: 108, 111, 120, 123,
124

- ÉLIE, Robert (pseud. Pierre Daniel): 110, 181
 ÉLUARD, Paul: 195
 ÉMOND, Philippe: 111, 112, 120, 195
 ÉMOND, Rita: 197
 ERNST, Max: 141
 ÉROSTRATE: 159
 EVELEIGH, Henry: 111
 EWEN, Paterson: 117

 FAUCHER, Françoise: 197
 FAUTEUX, Roger: 111
 FÉLIX, Maurice: 85
 FERENCZI, Sandor: 184
 FERRÉ, Léo: 171
 FERRON, Léo-Paul: 176, 193
 FERRON, Marcelle: 99, 108, 110, 171, 196, 210
 FILION, Gabriel: 111
 FORGUES, Rémi-Paul: 91, 110
 FORTIN, Marc-Aurèle: 146
 FRÉCHET, André: 85
 FREUD, Sigmund: 101, 140, 175, 180, 191, 200
 FROSSARD (Mlle): 190

 GADOUAS, Robert: 197
 GAGLIARDI, Alfredo: 193
 GAGNON, Guy: 113, 114, 118, 119, 197
 GAGNON, Henri: 102
 GAGNON, Léo: 175, 177
 GAGNON, Monique: 115
 GALIPEAU, Jacques: 197, 208
 GARANT, Louise: 131
 GARIÉPY, Madeleine: 88
 GARNEAU, Amulette: 114

 GASCON, Jean: 108, 184
 GAUGUIN, Paul: 105
 GAUTHIER, Théophile: 195
 GAUVREAU, Jean-Marie: 85
 GAUVREAU, Pierre: 86, 87, 88, 110, 114, 120, 152, 158, 173, 179, 181, 184, 189
 GAUVREAU SAINT-MARS, Julienne: 86, 108, 168, 187, 188, 189, 191
 GÉLINAS, Pierre: 90, 135, 146, 152, 153, 154, 157, 158
 GÉRICAUT, Théodore: 106
 GHELDERODE, Michel de: 171, 196
 GIGUÈRE, Roland: 108, 110, 124, 195
 GINGRAS, Gérard: 113, 118
 GIOTTO di Bondone: 106
 GLADU, Paul: 114, 123, 131, 197
 GODIN, Léon: 193
 GODIN, Lorenzo: 182, 184, 190
 GOGUEN, Jean: 108, 118, 120, 127, 155, 156, 184, 185, 188, 195
 GORKY, Arshile: 87
 GOULET, André: 99
 GOYA, Francisco de: 106
 GRANDBOIS, Alain: 198
 GRENIER (gardien): 173, 201
 GROULX, Gilles: 120, 187
 GUAY, Horace: 193
 GUILBAULT, Denise (voir MOUSSO, Dyne)
 GUILBAULT, Gilbert: 99, 108
 GUILBAULT, Muriel: 170, 173, 174, 200

 HALL, Doris: 176, 184, 185, 193
 HARVEY, Marcel: 185

- HEIDEN, Heino: 117
 HOFFMANN, Guy: 116
 HUARD, D^r: 193
 HUBERT, Odile: 175, 179
 HUET, Paul: 172
 HUET, Nicole: 185, 187
 HUGO, Victor: 160, 195
 HUYSMANS, Joris-Karl: 191

 JAGUER, Édouard: 196
 JALOUX, Edmond: 202
 JANIS, Sidney: 86
 JARRY, Alfred: 91, 92, 196
 JARRY, Émile: 201
 JASMIN, Guy: 88
 JASMIN, Judith: 128
 JAURÈS, Jean: 196
 JÉRÔME, Jean-Paul: 195
 JOLY, Jocelyn: 120, 212
 JUTRA, Claude: 114
 JUTRAS, Albert: 123

 KIESLER, Frederick J.: 86, 87
 KLEE, Paul: 91
 KOONING, Wilhelm de: 206
 KOWALSKI, Wladek «Killer»: 174

 LABRIE, Ivar: 102
 LADNIER, Tommy: 160
 LAFLEUR, Benoît: 190
 LAFONTAINE (gardien): 201
 LAFOREST, Frantz: 99, 100
 LAFOREST, Rachel: 99
 LAFORTUNE, Ambroise: 155
 LAGACÉ, Andrée: 99
 LAGACÉ, Jacques: 135
 LAHAISE, Guillaume: 193
 LAJOIE, Noël: 195

 LAMBA, Jacqueline: 159
 LAMY, Pierre: 190
 LANGEVIN, André: 211
 LAPOINTE, Paul-Marie: 88, 110
 LAPORTE, Jean-Maurice: 93
 LASALLE, Gabriel: 123, 126
 LASALLE, Lise: 210
 LASNIER, Yves: 85
 LAURENDEAU, André: 85
 LAURIN, Lucette: 212
 LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse,
 dit le comte de: 91
 LAUTREC (voir TOULOUSE-
 LAUTREC, Henri de)
 LAVERY, Claude: 187
 LAVERY, Salluste: 95, 187, 191, 193
 LEBEUF, Pierre: 108, 136, 146, 147,
 154, 155
 LEDUC, Fernand: 109, 110, 113,
 114, 120, 134-139, 154, 155, 157,
 158, 194, 198
 LEDUC, Ozias: 181
 LEFEBVRE, D^r: 203
 LE FEBURE, Jean: 92, 99, 111, 112,
 171, 196
 LEFORT, Agnès: 124, 153, 160, 164
 LECAULT, Nicole: 99
 LEGAULT, Paul: 99
 LÉGER, Ariste: 180, 193
 LÉGER, Paul-Émile: 173
 LÉGER, Pierre: 193, 194
 LÉGER, Raymond-Marie: 193
 LEMIEUX, Roger R.: 173-184, 188,
 189, 191, 193, 194
 LÉNINE, Vladimir Ilitch Oulianov,
 dit: 112

- LEPROHON, Robert: 102
 LETENDRE, Rita: 118, 120
 LÉVESQUE, Raymond: 196
 LEVY, Julien: 87
 LIÉNARD, Marie-Ève: 108
 LOIGNON, Gaston: 194
 LOLLOBRIGIDA, Gina: 171
 LORTIE, Gisèle: 122
 LORTIE, Michel: 122
 LUSSIER, Irénée: 195
 LYMAN, John: 123

 MAGALLON, Xavier de: 202
 MAILLARD, Charles: 128, 153, 154
 MAILLET HOBDEN, Andrée: 174
 MAJOR, Jean-René: 208
 MALEGARI, Dora: 202
 MALENKOV, Gueorgui
 Maksimilianovitch: 112
 MALEVITCH, Kasimir
 Severinovitch: 212
 MALLARMÉ, Étienne, dit
 Stéphane: 202
 MANET, Édouard: 105
 MAROT, Jean: 99, 120
 MARTIN, Micky: 210
 MARTINEAU, Julien: 176
 MARTINO, Jean-Paul: 184, 197
 MARX, Karl: 141
 MASSON, Henri: 146
 MATISSE, Henri: 105
 MAURAUULT, Olivier: 200
 MAURIAC, François: 202
 MAYER, André: 146
 MCEWEN, Jean: 111, 120
 MCGILL, Don: 190
 MELOCHE, Suzanne: 99

 MERCIER-GOUIN, Ollivier: 210
 MERCIER, Pierrette: 201
 MERCURE, Marthe: 197, 198
 MERCURE, Pierre: 92
 MICHON, Guy: 120, 123, 127
 MILLER, Monique: 113, 114, 115
 MIRON, Gaston: 125, 195
 MIRON, Marcel: 193
 MIRON, Roger: 193
 MOLINARI, Guido: 111, 120, 125,
 127, 155, 156, 157, 164
 MONDRIAN, Piet: 91, 117, 141, 213
 MONTERO, Germaine: 171
 MONTESQUIOU, Robert, comte de
 Montesquiou-Fezensac: 202
 MONTICELLI, Adolphe: 106
 MOODY, Helen Wills: 184
 MOREL, François: 182, 184
 MORIN, Emmet: 175
 MORIN, Madeleine: 111, 153, 185
 MORISSET, Denys: 128, 129
 MOUSSEAU, Jean-Paul: 85, 86, 90,
 91, 93, 99, 108, 109, 110, 113,
 121, 122, 129, 134, 154, 155, 212,
 216
 MOUSSO, Dyne: 108, 112, 120, 165,
 210
 MUHLSTOCK, Louis: 111

 NANCY (voisine): 188
 NERVAL, Gérard de: 195
 NETER, August: 183, 184
 NEWBILL, Al: 196
 NIETZSCHE, Friedrich: 121, 196
 NOISEUX, Denis: 104, 106, 111
 NORMAND, Renée: 88
 NOUVEAU, Germain: 174

- OBRIENOVITCH, D^r: 174, 178
 OLSEN, Alfred: 120, 155, 164
 OUVARD, Georges: 108, 122, 147, 156, 185, 187
 PARADIS, Guy: 201
 PARISOT, Henri: 184, 202
 PARSONS, Madeleine (M^{me} Roussil): 99
 PELLAN, Alfred: 146, 147, 153, 154, 158
 PELLETIER, Denise: 209
 PELLETIER, Gérard: 87, 88, 147
 PÉPIN (garde): 176
 PERRON, Maurice: 86
 PHÉNIX, Serge: 95
 PICASSO, Pablo: 91
 PICHER, Claude: 127, 128, 129, 130, 131
 PILSUDSKI, Joseph: 196
 PIRANDELLO, Luigi: 202
 PLAISANT, Marcel: 202
 POLLOCK, Jackson: 206
 POULIN, Mathieu: 212
 POULIOT, Pierre: 113
 PRÉFONTAINE, Jean: 187
 PRINZHORN, Hans: 183
 PUVIS DE CHAVANNES, Pierre Cécil: 106
 RAMUZ, Charles-Ferdinand: 138
 RAVEL, Maurice: 151
 REDON, Odilon: 105, 127
 REISS, Wallace: 196
 REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn, dit: 105, 106
 RENAUD, Thérèse: 126
 RÉNAUD, Tony: 187
 RENOIR, Pierre-Auguste: 105
 REPENTIGNY, Rodolphe de (pseud. Jauran et François Bourgogne): 114, 119, 123, 126, 175
 REVIL, Rudy: 86
 REYBAZ, André: 171
 RIMBAUD, Arthur: 162, 163, 164
 RIOPELLE, Jean-Paul: 86, 87, 88, 110, 148, 151, 171, 195, 196
 RIVARD, Robert: 108
 RIVARD, Suzanne: 127
 ROBERT, Gilles: 146
 ROBERT, Solange: 114
 ROBERTS, Goodridge: 100
 ROLLAND, Roger: 181, 194
 ROUAULT, Georges: 102
 ROUSSEAU, Georges: 112
 ROUSSIL, Robert: 96, 99, 146
 ROY, Michel: 90
 RUBENS, Pierre-Paul: 106
 SABOURIN, Marcel: 118
 SADE, Donatien Alphonse François, dit le marquis de: 91
 SAINT-MARTIN, Fernande: 108, 162, 164, 194, 211
 SALAÜN, Michel Ker: 120
 SARGENT, John Singer: 106
 SARTRE, Jean-Paul: 141, 174, 203
 SATIE, Érik: 136
 SCHMIDT, Gisèle: 197
 SCHNEIDER, Pierre: 196
 SHAPIRO, Miriam: 196
 SHEPPARD, Claude Armand: 118
 SIMARD, Tomi: 120
 SIMON, Michel: 171

- SLIKAITIS, Albert: 155
- SOUCY, François: 209, 212
- STALINE, Iossif Vissarionovitch
Djougachvili, dit: 112
- STENDHAL, Henri Beyle, dit: 175
- STEEGMAN, John: 123, 124, 133,
134
- STERN, Max: 86
- STRAVINSKY, Igor: 91, 104, 151
- STRINDBERG, August: 196
- SULLIVAN, Françoise: 108, 117
- SULLIVAN, Henry Stack: 180
- SUTTO, Janine: 184
- TAILLEFER, Raymond: 193
- TAL-COAT, Pierre: 158
- TANGUY, Yves: 141
- TCHEKHOV, Anton Pavlovitch:
165
- THÉRÈSE-LAURA, Sœur: 175
- THÉRIAULT, Yves: 88
- THIBAUT (gardien): 201
- THIBAUT, Marc: 181, 182, 190
- TOBEY, Mark: 206
- TONNANCOUR, Jacques de: 99, 100
- TOUGAS, Anita: 174
- TOULOUSE-LAUTREC, Henri de:
105, 111
- TOUSIGNANT, Claude: 195, 212
- TRANQUILLE, Henri: 86, 87, 93,
128, 129
- TREICH, André: 116
- TREMBLAY, Gérard: 111, 120
- TRUDEAU, Claude-Bernard: 88
- TURCOTTE (gardien): 199
- TURNER, Joseph Mallord William:
106
- TZARA, Tristan: 91
- VALADE (gardien): 193
- VAN DOESBURG, Christian Emil
Marie Küpper, dit Théo: 212
- VAN GOGH, Vincent Willem: 105,
121
- VERLAINE, Paul: 202
- VERMETTE, Claude: 120
- VIAU, Guy: 88, 118, 123, 185, 200,
201
- VIAU (gardien): 201
- VILLENEUVE, Paquerette: 196
- VINCENT, Jean: 154
- VINETTE, Paul: 193
- VITOLD, Michel: 171
- VOLTAIRE, François-Marie
Arouet, dit: 91
- WATTEAU, Antoine: 106
- WEBB, Danny: 193
- WEBERN, Anton von: 196
- WOLS, Wolfgang Schülze, dit: 196

Page laissée blanche

Table des matières

Introduction	7
Note sur l'établissement du texte	47
Chronologie	51
Lettres à Paul-Émile Borduas	
1: Fin septembre 1948	85
2: 9 novembre 1948	86
3: 18 novembre 1948	87
4: Montréal, 29 novembre 1949	89
5: 18 décembre 1949	92
6: Montréal, 19 décembre 1949	93
7: 1 ^{er} mars 1950	95
8: Mars 1950	96
9: 29 mars 1950	101
10: Avril 1950	103
11: Cambridge, 27 juillet 1950	104
12: Montréal, 21 novembre 1952	107
13: Avril 1953	108
14: Montréal, 12 mai 1953	109
15: Saint-Hilaire, 16 juin 1953	111
16: Saint-Hilaire, 30 juillet 1953	114
17: Saint-Hilaire, 14 septembre 1953	116
18: Montréal, 12 janvier 1954	119
19: Montréal, 11 avril 1954	119

20: Montréal, 8 mai 1954	122
21: Montréal, 10 mai 1954	125
22: Montréal, 17 mai 1954	126
23: Montréal, 30 mai 1954	128
24: Saint-Hilaire, 6 août 1954	131
25: 11 septembre 1954	137
26: Saint-Hilaire, 21 septembre 1954	143
27: Saint-Hilaire, 1 ^{er} octobre 1954	153
28: Saint-Hilaire, 12 octobre 1954	161
29: Montréal, 10 novembre 1955	164
30: Saint-Hilaire, 20 septembre 1956	172
31: Mardi 19 novembre 1957	197
32: Janvier 1958	198
33: Vendredi, 11 avril 1958	199
34: St-Jean-de-Dieu, 21 avril 1958	201
35: Forteresse de St-Jean-de-Dieu, 2 mai 1958	203
36: Forteresse de St-Jean-de-Dieu, ce 13 mai 1958	204
37: Montréal, 6 novembre 1958	204
38: Montréal, 10 janvier 1959	206
39: Montréal, jeudi 5 février 1959	210
40: Montréal, 20 février 1959	215
Appendices	217
Notes	275
Bibliographie	431
Index onomastique	453

BIBLIOTHÈQUE DU NOUVEAU MONDE

La Bibliothèque du Nouveau Monde rassemble, en éditions critiques, les textes fondamentaux de la littérature québécoise.

Chaque volume, de format 13,5 x 21 cm, est relié avec jaquette sous acétate et boîtier.

Honoré BEAUGRAND, *La Chasse-galerie et autres récits*

édition critique par François Ricard

1989, 364 p.

Paul-Émile BORDUAS, *Écrits I*

édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe

1987, 700 p.

Paul-Émile BORDUAS, *Écrits II*

t. 1 : *Journal, Correspondance (1923-1953)*

t. 2 : *Correspondance (1954-1960)*

édition critique par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe

1997, 1160 p.

Arthur BUIES, *Chroniques I*

édition critique par Francis Parmentier

1986, 656 p.

Arthur BUIES, *Chroniques II*

édition critique par Francis Parmentier

1991, 476 p.

Jacques CARTIER, *Relations*

édition critique par Michel Bideaux

1986, 504 p.

François-Xavier de CHARLEVOIX, *Journal historique d'un voyage fait par ordre du Roi dans l'Amérique septentrionale I, II*

édition critique par Pierre Berthiaume

1994, 1112 p.

Louis DANTIN, *Émile Nelligan et son Œuvre*
édition critique par Réjean Robidoux
1997, 294 p.

Louis DANTIN, *Essais critiques I, II*
édition critique par Yvette Francoli
2002, 1020 p.

Alfred DESROCHERS, *À l'ombre de l'Orford*
suivi de *L'Offrande aux vierges folles*
édition critique par Richard Giguère
1993, 288 p.

Henriette DESSAULLES, *Journal*
édition critique par Jean-Louis Major
1989, 672 p.

Louis-Antoine DESSAULLES, *Écrits*
édition critique par Yvan Lamonde
1994, 382 p.

DIÉREVILLE, *Relation du voyage du Port Royal de l'Acadie*
suivi de *Poésies diverses*
édition critique par Normand Doiron
1997, 600 p.

Marcel DUGAS, *Poèmes en prose*
édition critique par Marc Pelletier
1998, 590 p.

Jacques FERRON, *Contes*
édition critique par Jean-Marcel Paquette
1998, 386 p.

Louis FRÉCHETTE, *Satires et polémiques I, II*
édition critique par Jacques Blais, Luc Bouvier et Guy Champagne
1993, 1332 p.

Claude Gauvreau, *Lettres à Paul-Émile Borduas*
édition critique par Gilles Lapointe
2002, 467 p.

Alain GRANDBOIS, *Avant le chaos et autres nouvelles*
édition critique par Chantal Bouchard et Nicole Deschamps
1991, 380 p.

Alain GRANDBOIS, *Né à Québec*
édition critique par Estelle Côté et Jean Cléo Godin
1994, 228 p.

Alain GRANDBOIS, *Poésie I*
édition critique par Marielle Saint-Amour et Jo-Ann Stanton
1990, 572 p.

Alain GRANDBOIS, *Poésie II*
édition critique par Marielle Saint-Amour et Jo-Ann Stanton
1990, 640 p.

Alain GRANDBOIS, *Proses diverses*
édition critique par Jean Cléo Godin
1996, 480 p.

Alain GRANDBOIS, *Visages du monde*
édition critique par Jean Cléo Godin
1990, 788 p.

Alain GRANDBOIS, *Les Voyages de Marco Polo*
édition critique par Nicole Deschamps et Stéphane Caillé
2000, 372 p.

Claude-Henri GRIGNON, *Un homme et son péché*
édition critique par Antoine Sirois et Yvette Francoli
1986, 258 p.

Germaine GUÈVREMONT, *Le Survenant*
édition critique par Yvan G. Lepage
1989, 366 p.

Germaine GUÈVREMONT, *Marie-Didace*
édition critique par Yvan G. Lepage
1996, 446 p.

Jean-Charles HARVEY, *Les Demi-Civilisés*

édition critique par Guildo Rousseau

1988, 300 p.

Albert LABERGE, *La Scouine*

édition critique par Paul Wyczynski

1986, 300 p.

LAHONTAN, *Œuvres complètes I, II*

édition critique par Réal Ouellet et Alain Beaulieu

1990, 1474 p.

Gilbert LA ROCQUE, *Les Masques*

édition critique par Julie LeBlanc

1998, 302 p.

Chrestien LECLERCQ

Nouvelle Relation de la Gaspésie

édition critique par Réal Ouellet

1999, 796 p.

Pamphile LE MAY, *Contes vrais*

édition critique par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve

1993, 490 p.

Joseph LENOIR, *Œuvres*

édition critique par John Hare et Jeanne d'Arc Lortie

1988, 332 p.

Albert LOZEAU, *Œuvres poétiques complètes*

édition critique par Michel Lemaire

2002, 710 p.

Paul MORIN, *Œuvres poétiques complètes*

édition critique par Jacques Michon

2000, 640 p.

Étienne PARENT, *Discours*

édition critique par Claude Couture et Yvan Lamonde

2000, 470 p.

RINGUET, *Trente Arpents*

édition critique par Jean Panneton, Roméo Arbour et Jean-Louis Major

1991, 522 p.

Gabriel SAGARD

Le Grand Voyage du pays des Hurons

suivi de *Dictionnaire de la langue huronne*

édition critique par Jack Warwick

1998, 528 p.

Mathieu SAGEAN

Relation des aventures de Mathieu Saguean, Canadien

édition critique par Pierre Berthiaume

1999, 234 p.

Page laissée blanche



MEMBRE DE SCARRINI MEDIA

Québec, Canada
2002