

FR
- 10

LA BARRE DU JOUR

LES AUTOMATISTES



107

40/50

NS/West 1953

la barre du jour

Revue littéraire bimestrielle

•

Janvier-août 1969

Comité de Rédaction

Claude Bertrand
Marcel Saint-Pierre

Nicole Brossard
Roger Soublière
France Théorêt

Jean-Yves Collette
Jean Stafford

★

Secrétariat : Francine Brossard et Monique Valiquette

★

Agence de Distribution Populaire,
1130 est, rue Lagauchetière,
Montréal, Qué.

★

Les auteurs des textes que nous publions sont
les seuls responsables des opinions qu'ils émettent.

★

Toute reproduction interdite.

★

Les textes soumis à la revue seront remis sur demande s'ils
sont accompagnés d'une enveloppe affranchie.

★

Toute correspondance doit être adressée au secrétariat de :

la barre du jour

665, rue Crevier,
Montréal 379, Qué.

★

Sur notre couverture : toile de P.-E. Borduas : « Composition »

10-5

Les automatistes

SOMMAIRE

PROJECTIONS LIBÉRANTES	5
paul-émile borduas	
LETTRE À JEAN-JULES RICHARD	45
paul-émile borduas	
LETTRE À CLAUDE GAUVREAU	46
paul-émile borduas	
★	
L'ÉPOPÉE AUTOMATISTE	48
claud gaudreau	
L'EXPOSITION DES REBELLES	105
PROCLAMATION	106
★	
BORDUAS ET SA SOCIÉTÉ	108
marcel fourrier	
LIRE LE REFUS GLOBAL	127
claud bertand	
jean stafford	
LE MOT RÉVOLUTION	185
alain richard	
CONTRIBUTION À L'ÉTUDE	206
françois gagnon	
FERNAND LEDUC	224
bernard teyssède	
TEXTE	271
michel beaulieu	

★

ÉLÉMENTS DE BIOGRAPHIE de r.-p. forgues	274
andré-g. bourassa	
RÊVE ÉVEILLÉ	277
rémi-paul forgues	
POÈMES	279
rémi-paul forgues	
★	
CHRONOLOGIE DE LA VIE de p.-m. lapointe	282
philippe haeck	
LE VIERGE INCENDIÉ	285
philippe haeck	
POÈMES	298
paul-marie lapointe	
★	
ÉLÉMENTS DE BIOGRAPHIE de g. hénault	310
andré-g. bourassa	
SUR « LE THÉÂTRE EN PLEIN AIR »	315
andré-g. bourassa	
POÈMES	329
gilles hénault	
★	
ÉLÉMENTS DE BIOGRAPHIE de c. gauthreau	336
andré-g. bourassa	
PRÉSENTATION	342
france théorêt	
LETTRE À UN FANTÔME	344
claire gauthreau	
POÈMES	362
claire gauthreau	
PIÈCES	376
claire gauthreau	

La Barre du Jour a reçu du Conseil des Arts une subvention qui aidera à la publication des six prochains numéros. Nous tenons à l'en remercier.

Nous voulons aussi exprimer nos remerciements à tous ceux qui, de près ou de loin, et tout spécialement madame Gabrielle Borduas, ont rendu possible cette publication.

PROJECTIONS LIBÉRANTES

Un sursis est accordé à la misère noire prochaine.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ce sont les seules réponses apparentes à de tels actes.

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

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

Nous n'y pouvons rien quelques-uns.

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

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

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

Les longs raisonnements me laissent émerveillé de leurs ingéniosités, de leurs rigueurs parfois ; mais font oublier, en

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

Au seuil de cette phase neuve où les habitudes anciennes seront vaines, à l'orée de la forêt vierge des possibilités cependant entrevues, je dois projeter sur l'écran lumineux une large tranche de mes activités passées demeurées dans la pénombre d'une action ininterrompue. Le geste arbitraire d'un ministre, en brisant une carrière, aura créé, je crois, le recul suffisant à la prise de conscience du travail accompli.

Remontons à la fin de septembre 1927.

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

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

L'année précédente, le directeur de l'École des Beaux-Arts, monsieur Charles Maillard, avait fait miroiter aux futurs finissants un salaire double pour le même emploi, et entretenait

inconsidérément en eux l'impression que dès l'année suivante ils entreraient tous à la Commission Scolaire. Comme s'il y eût autant de places vacantes qu'ils étaient d'élèves.

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

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

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

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

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

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

Le jeune homme que j'étais retourné à l'École du Plateau et offre de démissionner. Monsieur Miller le dissuade en l'assurant que d'aucune façon la place n'irait à son ami. Sa décision est définitive là-dessus. Cet entêtement laisse le jeune homme perplexe et le mieux qu'il trouve est encore de dire à Léopold ce qu'il sait de l'affaire. Son ami n'a pas, lui, de version officielle à soutenir. L'explication est simple et cordiale. L'année se passe tant bien que mal. Les épreuves du diplôme accomplies, le jeune homme que je cesserai d'être ne remettra plus les pieds dans la boîte au bel escalier, sauf une fois, en 1932 peut-être, sur l'invitation d'aller recevoir son diplôme de la main du Secrétaire de la Province, l'honorable Athanase David.

Cette soirée est gravée dans ma mémoire : le directeur nous traita tous comme si nous eussions été des intrus. Les discours du ministre, du directeur, me montrèrent le chemin que déjà j'avais parcouru. Le lendemain, à monseigneur Maurault qui m'avait conseillé d'être « bon prince » et d'aller recevoir mon diplôme, aux questions qu'il me pose sur la soirée de la veille, je fais part des erreurs philosophiques graves exprimées dans ces discours. Monseigneur m'assure, toujours

conciliant, que cela se corrigera avec le temps ; mais, sur le champ, je réalise que monseigneur n'y sera jamais pour rien : mon sentiment de solitude s'accroît d'autant. Je sais d'ores et déjà que je ne devrai plus compter que sur moi-même et en une Providence de plus en plus lointaine !

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

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

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

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

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

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

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

Ainsi se termine ma première expérience avec une grande administration. Les cours, les élèves, furent peu importants dans cette aventure. J'acquis par la suite la conviction qu'ils étaient tout juste bons à servir de prétextes à un avancement social du professeur désireux de réussir dans la vie. (Je connus de ces écoles PRÉTEXTES : où parents et programmes ne sont considérés que sous l'angle égoïste du professeur, du directeur). Dieu soit loué, un orgueil insensé m'obligea d'en sortir : pour quelque temps !

La voie vers les honneurs académiques m'était, de par nature, impossible. Sur cette route fleurie pour aller et loin

et longtemps il faut savoir composer. Un autre chemin s'ouvrait où l'intégrité mènerait, non plus aux dehors brillants des choses, mais à l'objet même. Dès l'instant de cette démission toute carrière officielle devenait interdite. Jamais je n'en ai été aussi convaincu que ce soir.

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

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

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

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

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

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

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

Dans un grand dénuement, sans amis pour suivre ma

pensée et parler des formes d'art que j'aime, cherchant les raisons de l'impossible adaptation aux cadres de la société, les découvertes se poursuivent : le fauvisme, le cubisme, le surréalisme.

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

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

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

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

Un amour irrésistible m'entraîne au mariage, à la pa-

ternité. Des amis se présentent venus du fond de mon rêve : Maurice Gagnon, le Père Carmel Brouillard, John Lyman et autres.

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

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

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

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

Lorsque Gauvreau me fit venir à l'École du Meuble, sur la suggestion du ministère, pour remplacer monsieur Jean-Paul Lemieux nommé aux Beaux-Arts de Québec à un poste dont il avait été question pour moi, nous nous crûmes d'accord

à cause de notre lutte commune. C'était une erreur qui mit du temps à apparaître précise.

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

Je ne provoque plus ces oppositions systématiques connues jadis à l'Externat, par ignorance, par incertitude et par complexe d'infériorité. (Ces grands garçons, de Versification en montant, me faisaient peur. Je les savais plus instruits que moi et j'ignorais tout des comportements d'un groupe. Ce furent de longues années d'entraînement au courage moral. Je me rappelle que l'idée d'avoir à ouvrir une certaine porte de classe suffisait à me couvrir de sueurs. J'ignore comment on résiste à ces apprentissages). Aujourd'hui les relations avec mes élèves sont simples. Je ne froisse plus leur sentiment de liberté, ayant reconquis la mienne.

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

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

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

Souvent j'ai pensé à cette première équipe que je soignais de toute mon attention ; comme je la savais fragile ! Si fragile devant la difficulté de gagner son pain qu'aucun de ceux-là

ne put développer, au dehors de l'école, cette plante précieuse qu'ils savaient pourtant posséder. Elle leur servit tout au plus à voir d'un œil moins sec les merveilles de l'univers.

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

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

C'est à ce stage premier que des développements extérieurs vinrent accélérer la poussée. Monsieur Maurice Gagnon, nommé en même temps que moi à l'École du Meuble, avait déjà commencé l'activité littéraire qu'il poursuivra un certain temps ; on en parlait. Le directeur, encore incapable d'orienter l'École dans une doctrine particulière, ne cherchant alors que ce qui frapperait l'attention du public, lui offrit une série de conférences. Elles attirèrent une foule élégante.

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

Un fait saillant se produisit à la même époque : la création de la Société d'art contemporain (« C. A. S. »), suscitée par la complexe générosité de Lyman. (Activité faite d'élans généreux suivis de la crainte que les victoires remportées ne le conduisent

trop loin !) Dès le premier soir de l'organisation de cette société, j'entrevis qu'elle serait peut-être le support social dont avaient un si pressant besoin mes chers élèves de l'École du Meuble. L'avenir me prouva combien j'avais eu raison de croire en elle. Cette société ne nous déçut qu'à la veille du « Refus global » qui la trouva sans force suffisante.

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

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

éclatant succès que les yeux de Gauvreau s'ouvrent enfin sur l'abîme où nous semblons l'entraîner. Gauvreau le désavoue publiquement à l'ouverture de l'exposition de l'École, tenue à l'immeuble non encore terminé de l'Université.

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

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

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

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

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

Des forums ont lieu en différentes villes de la province.

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

Ma première rupture avec le monde académique, suivie

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

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

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

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

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

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

Pellan rejetait en bloc le surréalisme ; pour nous il avait

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

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

MAINTENIR GÉNÉREUSEMENT l'ACCENT sur la PASSION DYNAMIQUE ou

MAINTENIR SYSTÉMATIQUEMENT l'ACCENT sur la RAISON STATIQUE.

PERMETTRE aux EXPRESSIONS PLASTIQUES IMPRÉVISIBLES de NAÎTRE ou

MAINTENIR une CERTAINE EXPRESSION PLASTIQUE DÉFINIE.

ACQUÉRIR PASSIONNÉMENT de NOUVELLES CERTITUDES en ENCOURANT tous les RISQUES ou

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

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

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

Les élèves de première année de la section « d'artisanat » (les seuls que je voyais) ne sont plus des enfants ; leurs études secondaires doivent être terminées : baccalauréat de rhétorique ou certificats de nos écoles primaires supérieures. Ils entrent à l'École du Meuble à peu près au stage où ils entreraient à l'Université. C'est d'ailleurs le rêve, depuis longtemps choyé, du directeur d'accorder un jour des licences et des doctorats

en siège ! Il y travaille en cachette. Les autorités de l'Université sont déjà consentantes. Monseigneur Maurault n'a pas craint d'exprimer publiquement, à la presse, le plaisir qu'il éprouverait à ouvrir les portes de l'Université à l'École du Meuble. Gauvreau plus rusé nie qu'il en soit question ; le jour où il aura gagné son point au ministère (qui voit en ce moment d'un mauvais œil un si grand succès), il aurait l'air de s'être fait tirer l'oreille pour accepter de devenir doyen ! Quel chameau que Gauvreau !...

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

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

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

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

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

Nous nous attachions à réaliser l'unité du présent et du passé à l'aide des reproductions de la bibliothèque. Ce n'était

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

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

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

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

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

Il ne s'agissait donc plus de faire dessiner l'élève dans le but de satisfaire telle ou telle clientèle idéale qui d'ailleurs n'a jamais existé que dans la caboche des professeurs incapables de tout travail d'art, mais de permettre à l'élève de se reconnaître dans ses œuvres et par cet accord permettre à d'autres

hommes de reconnaître en ces œuvres des aspirations profondes encore insoupçonnées. En d'autres termes : permettre au dessinateur de créer son propre style qui créera forcément sa propre clientèle. Que l'on me nomme un seul artiste, un seul décorateur digne de ce nom qui ait acquis la gloire autrement !

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

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

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

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

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

Nous suivions avec amour la transformation continuelle d'un détail, une main, par exemple, des premiers aux derniers tableaux. Les doigts bien délimités du début et délicats, doigts de femme élégante, ayant chacun un rappel immédiat à la

connaissance que l'artiste possède de son modèle, vont lentement vers une autre connaissance : d'un ordre plastique celle-là. Les doigts s'unifient jusqu'à devenir inséparables les uns des autres. Le dessin s'étale, se multiplie, pénètre profondément la matière colorée ; le traitement s'assouplit, l'émoi d'une présence réelle est évidente. Le rappel au modèle n'est plus qu'une double communion d'une même et seule réalité transfigurée. Les doigts se soudent à la main, qui elle-même devient un volume spontanément ordonné dans l'ensemble, dont le poids lumineux ne réfère plus qu'à la certitude émotive de l'artiste. Certitude faite de l'accord de toutes les puissances de connaître dans un élan joyeux vers la possession de l'univers.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ses premières œuvres généreuses, débordantes de curiosité, d'ardeur, de foi. Ses piqués en sens inverse dans l'abondance des demi-teintes au strict minimum des traits fins. Pour nous montrer ensuite un Matisse soucieux des réussites de son talent, désireux de les ordonner rationnellement. (Un peintre gêné

par la crainte de décevoir des admirateurs est un peintre qui organisera le pillage de ses dons).

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

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

Ce même élève fut plus tard l'occasion d'une autre expérience étrange. Il ne pouvait accepter le classement des meilleurs dessins basé sur l'authenticité de l'expression plutôt que sur la somme des illusions. Toute la classe avait dessiné un personnage. Le sien est au tiers inférieur du classement

malgré plus de ressemblance avec le modèle que ceux qui le précèdent. Il fallait par honnêteté justifier ce classement. Ma certitude est grande ; elle n'est pas facile à communiquer. Plusieurs de la classe n'attachent d'importance qu'à la similitude extérieure ; ils ignorent encore la valeur objective de la réalité évidente de chaque élément constituant un dessin ; ils n'ont foi, malgré la révélation Matisse, qu'au dessin en dégradé photographique.

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

Cette expérience me prouva encore une fois que, lorsque l'ambition du dessinateur est au plus bas : désir d'écrire strictement les impressions visuelles reçues du modèle, l'intelligence (qui m'apparaît de plus en plus comme essentiellement ordonnatrice) ne joue plus que le rôle insignifiant de contrôler en les comparant deux similitudes immédiates : l'une venant de l'objet à dessiner, l'autre du dessin en cours, pour tendre à la fin à n'avoir qu'une seule et même impression ; elle est alors invitée à confondre deux réalités distinctes : le dessin d'une part, l'objet à dessiner d'autre part. Dans ces limites qui lui sont suffisantes, l'intelligence se trouve sujette aux illusions les plus fausses, les moins justifiables.

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

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

Les merveilles se multipliaient dans leur ardeur craintive.

Les caractéristiques psychologiques de la deuxième année

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

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

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

Les élèves avaient perdu confiance dans les buts qu'ils s'étaient assignés durant leur première année, ils perdaient donc l'ardeur : source des succès. Ils devaient faire l'expérience qu'authenticité et générosité sont synonymes, que toutes deux sont gratuites par nature, inexploitable ; il fallait retrouver des désirs suffisamment émouvants pour repartir à la conquête de l'inconnu.

Nous avons cru reconnaître une valeur morale constante à l'origine de tout œuvre d'art, nous avons suivi le développement particulier de quelques grands artistes. Cette fois nous

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

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

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

À l'école nous avions quelques-uns de ces tempéraments que rien ne distrait ; qui du commencement de leurs études à la

fin poursuivaient une voie secrète sans avoir à subir les tentations négatives de la deuxième année. De ces talents qui ont besoin d'une grande sympathie, qui ne pouvaient peindre leurs « chefs-d'œuvre » qu'en classe. Il se passera des dizaines d'années avant que nos milieux citadins américains soient suffisamment humanisés pour permettre à ces fleurs simples et rares de s'épanouir.

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

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

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

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

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

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

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

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

Et l'on cherchait, apparemment, d'où pouvait venir le conflit d'autorité ? Mon cher directeur, vous auriez pu deviner que seul votre systématique aiguillage de travers en était la cause : et voici comment. Lorsque par hasard un étranger au courant des mouvements de la pensée d'avant-garde venait à

l'école (sur dix ans je me rappelle trois ou quatre visites de cette espèce), vous montiez à mon bureau et là vous faisiez sottement la roue devant ces mêmes travaux comme si vous eussiez été leur ardent défenseur, et cela malgré ma réprobation évidente, mon écœurement non équivoque en face d'une telle hypocrisie. Mais elle ne vous touchait guère, ma réprobation !

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

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

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

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

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

su depuis toujours qu'aux plus jeunes les plus vieux doivent donner le meilleur de leur intelligence, de leur cœur, quitte par la suite à rivaliser de force avec eux, ces visites me l'auraient vite appris.

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

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

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

Les plus généreux prennent la décision de poursuivre dès maintenant l'activité créatrice à laquelle ils viennent de goûter.

De la poursuivre en toute connaissance de cause et Dieu sait si les difficultés sont épineuses ! Ils connaissent le public qu'ils ont affronté à diverses reprises ; ils savent à quoi s'en tenir.

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

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

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

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

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

façon sa jeunesse semble avoir été empoisonnée par un milieu trop étroit. Il paraît « inadaptable » — mot exécrationnel — à tout jamais perdu pour la société qui en aurait bien besoin. Il y a des chances que seules ses quelques aquarelles demeurent.

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

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

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

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

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

D'un côté, les amis nombreux connus à la suite de la première rupture avec le mode académique. Des amis qui ont été

nécessaires à notre évolution en donnant le support de leur confiante sympathie. Chaleur indispensable de notre activité. Mais dont les possibilités révolutionnaires sont hélas ! limitées. Les marques de distance, entre eux et nous, s'additionnent. Les espoirs illimités du début s'émoussent. Quelques personnes de premier plan ont dû être abandonnées en route.

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

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

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

Si nous n'eussions été aussi sincères, si de la partie que nous jouions n'eût dépendu qu'un peu plus d'aisance, de plaisirs mondains, nous aurions fait machine arrière, cajolé, quémandé sur la pédale douce en attendant. Mais voilà, nous ne demandions rien, rien du tout que le droit primaire d'être honnêtes avec nous-mêmes et avec nos amis ! Nous ne revendiquions que le droit élémentaire d'aimer dans la plus stricte sincérité ; de donner la pleine mesure des talents sans freiner !

en échange d'un peu de confiance, de sympathie. Si nos amis nous refusaient cette confiance, cette sympathie, il fallait rompre les liens d'amitié, ils devenaient embarrassants. La lutte ne se fait bien que contre des ennemis.

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

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

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

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

À partir de ce moment les ruptures se précipiteront.

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

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

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

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

Dès l'ouverture de la première assemblée le fiasco apparut lamentable. L'on mit près de trois heures de délibérations avant d'élire le président, et nous étions sept ! . . . Si j'acceptai enfin le poste, ce fut pour terminer cette soirée lamentable devant le refus du conseil de la terminer autrement : en démissionnant et commandant de nouvelles élections. Maintenant

j'ai la certitude que seule cette manœuvre eut été appropriée. Peut-être eut-elle sauvé, la « C.A.S. » de la déconfiture. Mais, lorsque je prévenais des dangers imminents, l'on croyait à une forme de chantage. Le résultat de l'élection apparaissait même, à quelques-uns, comme dû à la cabale... Une heure avant l'élection nous ignorions encore pour qui voter.

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

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

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

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

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

pourtant engendrées. Le social est humain, sujet aux vicissitudes humaines : la foi est divine, éternelle.

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

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

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

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

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

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

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

son information sont détestables. Toutes valeurs de pureté ont à les combattre.

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

Elle a tout notre amour.

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

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

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

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

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

Et l'on est sans remords, couvert par la Toute-Puissance Divine, la très haute et très efficace protection du clergé. Le clergé qui, lui non plus, ne désire pas d'homme pensant, agissant, jugeant, susceptible de critiquer, de crier ! Des esclaves ! Des esclaves à qui il est interdit dès le bas âge un comporte-

ment humain supérieur, par défense mortelle, éternelle, de toucher à tout ce qui est noble et courageux et dangereux. Des êtres crevant dans la crainte ; ne pouvant juger des hommes et des choses que d'après des valeurs nominales. Voilà ! ce qu'il nous faut, ce qu'il nous faut à tout prix ! Des valeurs dynamiques ? ça sent trop la dynamite, la révolution. Même le mot révolutionnaire a encore ici, dans certain milieu d'avant-garde s.v.p., le sens de briseur de vitres ! Quelle pitié.

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

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

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

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

Paul-Émile BORDUAS

Saint-Hilaire, février 1949.

MITHRA-MYTHE ÉDITEUR

Monsieur J.J. Richard,
Secrétaire d'un comité provisoire,
67 ouest, rue Sainte-Catherine,
Montréal.

Monsieur le secrétaire,

Je reçois à l'instant votre circulaire « Confidentielle et urgente ». Malgré toute ma diligence, puissiez-vous recevoir en temps cette réponse exigée.

Mille regrets! Dans le passé je me suis assez compromis, d'ailleurs sans mérite parce que candidement, avec des homosexuels notoires pour qu'il me soit maintenant interdit de défendre publiquement, ou même d'accuser, cet énorme Sans-Culotte.

Que Dieu le bénisse donc sans moi!

Cependant je souhaite que votre Comité organise une souscription nationale, dans le but avoué, d'élever un temple sur le colosse afin de soustraire sa verge fleurie des regards du sexe vilain. Temple où seules les dames auront le privilège de franchir le Saint-des-Saints : Ce sera la récompense éternelle de votre monumental Maboula si acquitté; son éternelle punition si trouvé coupable . . .

Veuillez agréer, monsieur le secrétaire, l'expression de mon orgueilleuse considération.

Bien vôtre en l'exécrable justice des hommes, mes frères
(merci Baudelaire),

A/Z 1^{er}

Comme vous n'êtes pas sans le
savoir: Pope et Pape absolu d'un
athéisme intégral.

(Né BORDUAS)

Fait sous le sceau
de la Grande-urgence,
à Saint-Hilaire Est (d'un nom chrétien),
Colline-Iroquoise (de son vrai nom),
le 18 hêtrefrênechêne de l'an 2
de notre Règne.

LETTRE À CLAUDE GAUVREAU

N.Y., 20 oct. 54.

Mon cher Claude,

La valeur de l'émoi n'est redevable qu'à la valeur de celui qui l'éprouve.

Dix hommes éprouveront dix émois différents à la vue du palais du facteur Cheval ou d'un André Derain.

Tout organisme sait bien choisir les objets propices à ses possibilités de cheminement.

La valeur sensible des objets d'art n'est que l'expression des caractéristiques de leurs auteurs. Elle n'est pas agissante, elle permet seulement d'agir. Cette valeur-là est appréhendée en plus ou en moins selon la valeur de qui regarde. Il n'y a pas « d'échange » d'un objet à un homme, ou, sur ce plan, entre deux hommes, il n'y a que « reconnaissance ».

Je me suis toujours facilement reconnu en vous, il appert que vous vous reconnaissez de moins en moins facilement en moi.

« 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 . . .

Il reste un brin de spiritualisme dans le champ de vos pensées mon cher Claude, peut-être ce brin-là vous est nécessaire. Chez moi il serait exécration.

La perception en terme de « beauté » ou de « sensibilité » d'une œuvre d'art est passagère cette œuvre dut-elle vivre des siècles comme un Michel-Ange ou les Pyramides. Dès qu'une œuvre est assimilée par un être, ou un groupe d'êtres, elle n'a plus

qu'un intérêt historique pour cet être ou ce groupe d'êtres: indique le chemin parcouru.

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.

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. Quiconque peut très bien en avoir soupé ou n'y avoir jamais goûté...

Toute attitude critique m'intéresse. La seule cependant qui me passionne est l'attitude critique en perpétuelle assimilation et transformation profonde: Baudelaire pour exemple.

A 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.

Voilà, mon cher Claude. J'avais cinq minutes, je vous les ai données.

Paul.

N.B. La revue *Liberté* (no 22, avril 1962) a publié la correspondance entre Borduas et Gauvreau. Cette lettre, que nous publions, avait alors échappé à l'attention de C.G.

L'ÉPOPÉE AUTOMATISTE VUE PAR UN CYCLOPE

Le passé est emmerdant. En voulant s'en débarrasser, besoin essentiellement légitime, on risque de s'en composer une image mesquine pour le rendre plus destructible.

Je suis un poète créateur. Je ne suis pas un historien et je demeure persuadé plus que jamais que le présent et l'avenir sont plus importants que le passé. Par ailleurs, je ne suis plus en possession des documents très abondants et complets qui étaient miens ; les circonstances de cette perte seront racontées un jour, au besoin. De plus, quelques-uns savent que j'ai été frappé d'amnésie à un moment de ma vie ; ce qui ne m'empêche pas de véhiculer une fort bonne mémoire. Le texte qui va suivre a donc été rédigé sans procédés scientifiques, avec la seule arme de la mémoire du vécu, et il exprime l'optique d'un seul ; mais ma loyauté certaine en garantit la véridicité irréprochable.

À peine ai-je la plume à la main que je constate qu'il faudrait un livre de mille pages pour être quasiment complet. Je ferai le minimum du possible.

Le non-figuratif révolutionnaire naquit au milieu de la guerre... laquelle, en dépit des tragédies atroces mondialement, fut bonne pour les jeunes intellectuels d'ici puisqu'elle nous permit de voir en abondance les chefs-d'œuvre universels de toutes les époques et de toutes les disciplines chassés d'Europe par l'invasion nazie. Je me souviens d'une inoubliable exposition Van Gogh !

Ce qui sera appelé « l'automatisme » commence avec Borduas. Une « Abstraction verte » est le premier tableau non-figuratif baroque concrétisé au Canada. Je vais raconter comment je vins personnellement en contact avec l'auteur de cet extraordinaire objet. En 1941, la Société d'art contemporain existait et la lutte contre le conservatisme singulièrement sclérosé du directeur de l'École des Beaux-Arts, Charles Maillard, était engagée. À cette époque, toutes les formes imaginables de « peinture moderne » étaient dressées indistinctement contre l'académisme. Mon frère Pierre Gauvreau, qui avait alors dix-huit ans, était élève de Maillard et avait commencé à s'intéresser au fauvisme ; il luttait de l'intérieur, avec quelques copains, contre l'enseignement écrasant de conformisme. Pierre m'avait conseillé d'assister à une conférence de Marie-Alain Couturier qui me révéla tous les noms prestigieux de la révolution plastique ; comme j'étais assez ignorant pour n'avoir aucun préjugé, je fus tout de suite conquis à la cause de l'art « moderne ». Or, Pierre exposa au Gesù cette année-là une série de « travaux de vacances » de caractère fauve ; il se trouva que Borduas fut le juge de ces travaux et il accorda le premier prix à Pierre. Les jésuites contestèrent la validité du prix sous prétexte que mon frère n'était pas un « amateur » ; mais Borduas voulut connaître le jeune peintre et il lui fit téléphoner par l'un de ses élèves à l'École du Meuble, Guy Viau. Pierre se mit donc à fréquenter l'atelier de Borduas et je me souviens qu'il revenait de ces soirées dans un état de vertige extatique absolument sans exemple pour moi. J'entendais parler de Borduas tous les jours mais je ne l'avais jamais vu en personne. À une exposition collective, probablement aux *Indépendants*, j'avais vu une composition de Borduas ; nature morte à la coloration sévère et sombre qui ne m'affecta pas favorablement. Mon mauvais goût d'alors et mon inexpérience accordaient plus volontiers leurs suffrages aux grâces déliquescentes d'un Eric Goldberg (! ! !). Alors que j'étais encore très jeune, j'eus l'occasion d'assister, en compagnie de Louise Renaud, à une conférence de Borduas donnée dans le salon d'un hôtel montréalais. Il y était d'une timidité touchante, il osait à peine et rarement lever un œil vers son auditoire plein de convenance ; peut-être parce qu'il était seul à lire un texte et

n'avait à faire face à aucun opposant, il ne manifestait alors aucune des qualités d'argumentateur détendu, spirituel, précis et souvent paradoxal qu'il allait déployer victorieusement plus tard dans maints « forums ». J'ai eu l'occasion de lire à Saint-Hilaire le texte de cette conférence quelques années plus tard... Borduas s'y montre certes personnel quoique gauche et quelque peu incertain, mais on n'y identifie pas encore le maître-auteur de *Refus global*. Ce n'est qu'en 1942, à son exposition de gouaches à l'Ermitage où je me rendis en compagnie de ma mère, que je fis connaissance du fameux peintre de Saint-Hilaire.

Ce premier contact fut bref, mais Borduas me causa une impression indélébile. Je n'avais jamais rencontré un facies 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. Pour Borduas, il n'était pas question de soumettre un vis-à-vis au lit de Procuste de préceptes arbitraires, il était à l'affût de l'authenticité d'expression de chacun. Dans *Projections libérantes*, Borduas devait écrire plus tard à propos de ses élèves de l'École du Meuble : « Je ne froisse plus leur sentiment de liberté, ayant reconquis la mienne ». Le moins qu'on puisse dire, c'est que ce n'était pas une vantardise ! Borduas permettait toute espèce d'authenticité, il n'en interdisait aucune. Quand j'eus à lui montrer de 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 vie.

Les gouaches de 1942 étaient présentées comme des « peintures surréalistes ». Beaucoup d'années plus tard, Borduas devait en venir à la conclusion que ces gouaches étaient en réalité « cubistes ». Vraiment, ce vocabulaire me fait tiquer. La peinture cubiste proprement dite est une peinture figurative d'après modèle ; ce que ne sont pas les gouaches de Borduas. Accordant la liberté à son geste hors de tout a-priori, le peintre traçait au fusain un dessin impulsif qu'il enrichissait ensuite de couleurs.

En les qualifiant de « cubistes », si l'on veut dire que ces gouaches font preuve d'une certaine ordonnance géométrique comme on en relève dans les tableaux cubistes proprement dits, il est possible de s'entendre mais le vocable prend alors une extension assez capricieuse. Il serait peut-être équitable de constater actuellement que Borduas mettait alors au monde une forme d'expression inédite dont la situation exacte dans l'évolution universelle n'a pas encore été correctement déterminée par la critique internationale. Chose certaine, les « modernes » de droite applaudirent aux gouaches et ce n'est que plus tard qu'ils extériorisèrent de la réticence à l'endroit de l'effort borduasien.

Le conscient de Borduas avait en horreur le cubisme... du moins la forme dégénérée et néo-académique du cubisme dont nous pouvions avoir connaissance dans nos parages. Néanmoins, il me faut en toute honnêteté rapporter là-dessus un détail. Borduas n'a jamais exposé de dessins ; cependant, il en fit quelques-uns (qu'il détruisit sans doute par la suite) et j'eus l'occasion de les voir à Saint-Hilaire. Ces dessins avaient un *aspect* nettement ordonné. Je lui dis : « C'est du cubisme ! » (Ce n'est, d'ailleurs, que récemment 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. Encore faut-il, bien entendu, que toute filiation soit assumée authentiquement et que l'acte posé soit un acte créateur ! De plus, à la réflexion, c'est à l'abstractivisme de Jean Arp que les dessins dont j'ai parlé se compareraient le plus justement.)

À l'époque des gouaches de Borduas, mon frère et moi habitions rue Sherbrooke, près de la rue Saint-Urbain, et, de mon balcon à l'arrière de la maison, j'apercevais l'imposant édifice de l'École des Beaux-Arts. Chaque jour me parvenaient des échos de la bataille que Pierre et ses copains y livraient contre le traditionalisme sans vie réelle mais encore doué d'une redoutable force d'inertie. Les camarades de Pierre venaient fréquemment chez nous : Fernand Leduc que Pierre avait con-

verti à l'art moderne, Adrien Vilandr  alors fort imbu de dada isme, Françoise Sullivan qui était l'amie de Pierre... Il y avait aussi Louise Renaud, Magdeleine Desroches.

Quand advint la rupture entre Pellan et Borduas, de prime abord Pellan semblait en meilleure posture car il avait l'apparence d'être plus spectaculaire que Borduas mais le peintre révolutionnaire de Saint-Hilaire devait bientôt l'emporter haut-la-main car son courant de pensée et sa peinture appartenaient, dans la logique rigoureuse de l'évolution, à une étape ultérieure à ceux de Pellan. La rupture avait eu lieu à l'occasion de l'entrée de Pellan comme professeur à l' cole des Beaux-Arts sous Maillard. Dans ma candeur naïve, je d plorais cette division des forces progressives admirées et je ne comprenais pas bien la cause de cette brouille ; mais Fernand Leduc soutenait que Pellan fournissait à bon compte à Maillard une belle arme en lui permettant d'adopter une allure de tolérance et d'ouverture d'esprit bien gratuites. Vilandr , par contre, défendait Pellan.

Ces dernières années, on s'est plu à obscurcir les causes de la rupture provoquée par Borduas. Guy Robert a même fait écrire dans une interview que Borduas était tout simplement jaloux de la réussite de Pellan. Cette version mesquine est contraire à la vérité. Borduas, dans *Projections libérantes*, a expliqué comment étaient inconciliables deux mentalités diamétralement opposées :

« MAINTENIR GÉNÉREUSEMENT l'ACCENT sur la PASSION DYNAMIQUE ou MAINTENIR SYSTÉMATIQUEMENT l'ACCENT sur la RAISON STATIQUE. PERMETTRE aux EXPRESSIONS PLASTIQUES IMPRÉVISIBLES de NAÎTRE ou MAINTENIR une CERTAINE EXPRESSION PLASTIQUE DÉFINIE. ACQUÉRIR PASSIONNÉMENT de NOUVELLES CERTITUDES en ENCOURANT tous les RISQUES ou CONSERVER à tout PRIX les CERTITUDES d'un PASSÉ RÉCENT et GLORIEUX. »

Leduc était le plus convaincu du bien-fondé de l'attitude de Borduas à l'égard de Pellan... il voyait déjà à quel point

il était nécessaire de centupler l'efficacité d'imposition de la tendance moderne la plus progressive en la rendant autonome et homogène. Fernand, qui était le plus âgé des jeunes du groupe, fut le premier à faire sienne carrément la discipline créatrice de Borduas. On le traita injustement de plagiaire ; il ne faisait que reconnaître lucidement les nécessités les plus urgentes de l'heure.

Borduas a toujours souverainement méprisé toute tactique ; il n'a su toute sa vie que dire sa pensée de la façon la plus directe. Cette franchise et ce courage expliquent le nombre considérable de ruptures qu'il traversa.

Le critique et professeur Maurice Gagnon ⁽¹⁾, qui devait passer de l'aile borduasienne à l'aile pellanienne pour ensuite regretter son option, organisa *Les Sagittaires* ; c'était une exposition des plus jeunes peintres manifestant de la personnalité. L'idée première de cette manifestation aurait été jetée par Guy Viau. Puisque mon frère Pierre en faisait partie avec Leduc (et maints autres), j'eus le plaisir d'assister à cette exposition agréable. Nous étions encore à quelque distance de l'automatisme, cependant ! Mais nous étions en plein cœur de l'expression vivante.

En 1943, Borduas fit une exposition solo à l'occasion de laquelle il redoutait de se mettre à dos tous les amateurs de peinture un tant soit peu délurés ; effectivement, la droite bouda son effort crucial mais l'appui inconditionnel des jeunes lui fut acquis et ne devait plus lui faire défaut de longtemps.

Alors que j'étais loin d'avoir vingt ans, Jacques Viau organisa des « forums » dans des collèges de la province et ces « forums » étaient soutenus sensiblement par l'exposition de tableaux. Je me souviens d'avoir assisté au « forum » de Sainte-Thérèse où Lyman, Borduas et Gilles Hénault répondaient aux questions des élèves. Cette expérience de simple spectateur fut l'occasion pour moi d'acquérir un rudiment de dialectique qui devait connaître son plein épanouissement en 1946.

(1) Je prie mes lecteurs de ne pas le confondre une seconde avec le père de « Marie Tellier avocate », n'en déplaise à ma charmante amie Dyne Mouso !

Le *Quartier latin*, en dépit de l'attitude de baguenauderie de la plupart des étudiants sur le sujet, ouvrait largement ses colonnes à « l'art moderne ». Les réactionnaires avaient aussi droit au chapitre, naturellement. Parmi les défenseurs de l'art progressif, il y avait Guy Viau, Fernand Leduc, Bruno Cormier et d'autres ; alors que j'étais encore collégien, Gabriel Filion et Jacques Dubuc me demandèrent d'écrire un article. Je le fis ; il était fort long, s'intitulait *Cézanne, la vérité et les vipères de bon ton*, parlait de beaucoup d'artistes dont Borduas et encadrait un texte bref et concis du poète Rémi-Paul Forgues sur le seul Borduas. Je fus très curieux de connaître Forgues ; cela devait se faire peu de temps après.

À cette époque, je me sentais profondément bouleversé et écoeuré d'apprendre à quel point les grands créateurs de l'ère moderne avaient été maltraités de leur vivant ; je m'étais juré que, pour ce qui serait des contemporains à ma portée, ils seraient défendus avec le même acharnement implacable et, au besoin, la même truculence que les révolutionnaires avaient toujours été attaqués. Sur ce point, j'ai tenté de dérober à la droite ses armes pour les retourner contre elle. En tout cas, j'ai essayé de tenir parole.

Motivé par une rumeur voulant que les élèves de l'École des Beaux-Arts fussent bientôt conscrits comme simples soldats, mon frère Pierre était parti en Angleterre comme officier de l'armée canadienne. C'est l'époque où, vers 1944, je fréquentai l'atelier de Fernand Leduc rue Jeanne-Mance. J'étais collégien et j'écrivais *Les Entrailles*. C'est à l'atelier de Leduc que je connus le poète Forgues. C'est là aussi que je connus le costaud Mousseau dont j'avais beaucoup entendu parler. 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. Je dois reconnaître que Mousseau eut toutefois envers Leduc toujours

une vive admiration. Cependant, Leduc était allé voir Breton aux États-Unis et il tenait au projet d'un manifeste... ce qui était prématuré puisque Mousseau et moi restions chrétiens ou panthéistes. Le Mousse avait même mijoté l'espoir de convertir Leduc au catholicisme ; est-il besoin de préciser que c'est Mousseau qui adhéra à la pensée de Leduc ? Quoi qu'il en soit, quand j'entendis ensuite parler des mêmes réalités, mais à travers la patiente et sensible délicatesse de Borduas, l'effet fut tout autre.

En tout cas, dans l'atelier de Leduc, il m'arriva d'énoncer que, même si je ne connaissais pratiquement rien du surréalisme, j'étais persuadé de l'avoir dépassé, poétiquement parlant, par le livre que j'écrivais. Je méconnaissais les surréalistes, certes ; mais mon intuition n'était peut-être pas tellement égarée, après tout. Si quelques phrases radieuses de Breton avaient servi d'étincelle primordiale à Borduas, on pourrait se demander aujourd'hui si les acquis surréalistes ne nous ont pas été quelquefois plus encombrants qu'utiles. En faisant table rase de ce passé prestigieux, nous aurions été moins exposés parfois à régresser.

L'homme qui devance les autres et qui marche seul dans l'inconnu est parfois tenté de s'interroger sur l'extravagance et l'aberration apparente de son comportement insolite, il est tenté de douter, il peut connaître l'envie de retourner sur ses pas... cela semble être le cas pour un temps chez le grand innovateur Borduas. Il avait inventé une forme de non-figuratif unique au monde ; mais, puisque « l'authenticité de l'expression est la qualité la mieux cachée qui soit à son auteur » (ainsi qu'il l'a écrit lui-même), et aussi puisque l'exemple surréaliste avait encore un certain poids, il ne poussait pas toujours sa découverte jusqu'à ses ultimes conclusions possibles. Contrairement à Pollock que le figuratif picassien mène éventuellement à l'expressionnisme abstrait, la période de Borduas, dont est sorti l'automatisme, part d'un non-figuratif absolu pour aboutir encore parfois au début à un figuratif imaginaire. Borduas laissait courir sa main sur la toile dans la plus grande liberté et sans idée préconçue... puis on aurait dit qu'il utilisât ensuite les formes inscrites comme écran paranoïaque et qu'il

terminât son tableau en sacrifiant aux réminiscences que son imagination y voyait.

Pour ma part, à ce sujet, j'ai été longtemps à pester contre la vétusté poétique de plusieurs titres de tableaux automatistes ; cette concession au figuratif dans les mots me semblait inadmissible en face du radicalisme de la forme peinte. (Après *Refus global*, je titrai selon mes conceptions presque tous les tableaux d'une exposition solo de Pierre Gauvreau... mais il a semblé s'en repentir plus tard. D'ailleurs, cette sorte de honte semble devenue presque générale chez les peintres automatistes en ce qui regarde l'expression poétique ; Mousseau, qui inventa toujours des titres extrêmement originaux et d'une haute valeur verbale, ne les utilise plus sur ses tableaux et semble les avoir reniés. Il n'y a que Barbeau qui persévère gaillardement...)

Quoi qu'il en soit d'autre part, seuls quelques mythomanes pourront contester que Borduas, après les hésitations compréhensibles de tout être qui précède, aboutissait finalement à un non-figuratif intégral à toutes les étapes. En ces dernières années, où un délire sans générosité à la Béria semble vouloir défigurer tout ce qui a été vécu dans l'automatisme, on est allé jusqu'à dire que l'automatisme québécois n'avait jamais dépassé l'impressionnisme. Il me semble pourtant, à moi et à quelques autres sans doute, que l'impressionnisme était une discipline picturale dont les préoccupations conscientes articulées étaient de capter la lumière objective du monde extérieur ; l'automatisme n'a jamais eu aucun point de départ figuratif, son monde est le monde intérieur, et, s'il a abouti au début surtout à une imagerie du monde intérieur, il n'a pas été long à aboutir régulièrement à un non-figuratif du monde intérieur. Nous sommes loin de Mondrian qui, en 1933 encore, parlait de « peinture figurative plus abstraite ». Ce que Marsil a appelé « l'automatisme » est, comme le surréalisme, une projection vers l'extérieur du monde intérieur mais il est, du moins à sa période de maturité, une projection qui se fait au moyen d'éléments non-figuratifs. Sans doute on ne peut empêcher les spectateurs de se servir des tableaux « automatistes » comme des taches du test Rorschach et d'y voir toutes sortes de rappels du monde extérieur mais on ne peut nier équitablement que de

semblables interprétations sont subjectives. Je ne voudrais pas donner ridiculement à cet écrit le ton d'un manuel d'apologétique, mais certaines calomnies fort intéressées doivent être exterminées.

Je dois insister. Le surréalisme proprement dit repose sur une figuration du monde intérieur. L'automatisme (peut-être improprement dit) repose, dans sa maturité, sur un non-figuratif du monde intérieur ; voilà son originalité incontestable et voilà en quoi il a été prophétique internationalement. Voilà les faits. (Quoi que puisse braire quelque psychologue attardé ou l'autre, j'affirme en connaissance de cause que, passé un certain degré d'intériorité, la pensée inconsciente de l'homme est non-figurative.)

Au Salon du Printemps, il y avait alors deux jurys. Cette situation paradoxale est explicable par le fait que l'action de la Société d'art contemporain avait rendu indispensable l'existence d'un jury « moderne » tandis que l'académisme était encore impossible à déloger. Au jury « moderne », la présence de Lyman et de Borduas était fréquemment accueillante aux tendances les plus hardies.

Nous entendions assez souvent parler d'élèves de Borduas à l'École du Meuble. C'est ainsi que les noms de Jean-Paul Riopelle et Marcel Barbeau parvinrent à nos oreilles. Je crois que c'est au Salon du Printemps que je vis pour la première fois un tableau de Riopelle ; c'était un sombre tableau non-figuratif d'un très grand lyrisme et qui m'apparut tout à fait neuf. Quoiqu'alors très pauvre (je le suis toujours), je voulus acquérir ce tableau ; je connus Riopelle sur les lieux mêmes où était exposé ce tableau et je lui offris \$15. pour son œuvre. Il accepta, et c'est ainsi que Riopelle vendit son premier tableau non-figuratif. À cette époque, par économie, Riopelle peignait avec de la peinture « Sherwin Williams » ; le tableau se détruisit de lui-même bientôt et Riopelle me le remplaça par un tableau de la même période qui se détruisit lui aussi.

Riopelle et Barbeau eurent ensemble un atelier rue University. Le poète Forgues y habitait dans une insupportable odeur d'huile. Riopelle y était le grand aventurier de l'inconnu et y faisait quotidiennement des découvertes importantes.

Barbeau, qui a toujours été un assimilateur forcené d'ailleurs d'une parfaite candeur, suivait Riopelle à la piste. Riopelle accomplissait un nouveau pas dans l'inconnu et, dès le lendemain, Barbeau l'avait rejoint. Cette habileté de Barbeau à assimiler prestement sa pensée et à la métamorphoser en sa propre forme posait des problèmes à Riopelle ; il ne comprenait pas que chaque découverte qui lui coûtait tant pût être aussi lestement assimilable.

Pour Riopelle et Barbeau, tout souci figuratif, fût-ce d'une figuration de l'imaginaire, était dépassé et, quant à la manière, ils se situaient alors en avant de Borduas chez qui ils avaient tous deux pris leur point de départ.

Personnellement, c'est avec la venue dans le groupe de Riopelle et Barbeau que j'eus nettement l'impression d'être enfin entré en contact avec ma propre génération.

En ce temps-là, la Société d'art contemporain (C.A.S.) ouvrait généreusement ses portes aux plus jeunes artistes. Mousseau en devint membre à seize ans ; et Claude Vermette, à quinze ans.

En 1945, je crois, j'eus l'occasion de faire un voyage à New York avec Riopelle et sa fiancée Françoise Lespérance. Françoise était mineure et, comme les parents étaient opposés au mariage, Jean-Paul avait songé à ce voyage comme moyen de leur forcer la main ; mais il croyait avoir besoin d'un témoin et je fus ce témoin. Quand j'arrivai au Musée d'Art Moderne de New York, j'eus la sensation de pénétrer au paradis terrestre. À cette époque, on ne pouvait voir à New York aucun tableau d'une facture aussi évoluée que celle des œuvres de Riopelle ; Motherwell, par exemple, peignait alors des espèces de carrelages qui me semblaient tout à fait désuets. Riopelle alla montrer ses encres à Ozenfant et j'assistai à la critique que ce dernier en fit ; ses commentaires m'apparurent singulièrement pauvres en comparaison de ceux que j'avais l'habitude d'entendre de la bouche de Borduas. Ozenfant compara les œuvres de Riopelle aux poèmes de Mallarmé et affirma qu'il était impossible d'énoncer une critique sur de tels objets puisqu'ils n'étaient le fruit d'aucune intention précise. Riopelle alla aussi voir Pierre Matisse qui ne fut pas hostile aux encres mais ne

les prit pas définitivement en considération puisque Riopelle ne bénéficiait encore d'aucun appui prestigieux. Peu de temps après, quand Riopelle revint avec le soutien capital de Breton, Pierre Matisse lui ouvrit les bras sans marchander !

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.

Borduas avait lu peu de textes surréalistes ; peut-être seulement quelques exemplaires de la revue *Minotaure* mais, avec son merveilleux esprit de synthèse, il avait assimilé cet apport. Leduc, au contraire, avait beaucoup lu Breton et c'est lui qui voulait la constitution d'un groupe de peintres autonome situé à la fine pointe de l'évolution et orienté dans un sens unanime. Le projet d'une exposition collective d'une seule tendance fut donc décidé et c'est ainsi que l'exposition de la rue Amherst eut lieu en 1946. À première vue, Borduas craignait par là de décourager et d'éloigner d'autres jeunes peintres « modernes » de tendance différente mais, toujours sensible à un dynamisme authentique, il se rallia à l'idée de l'exposition et y envoya des tableaux.

C'est en coïncidant avec une exposition solo de Borduas tenue ailleurs, ainsi que l'avait souhaité Leduc, que l'exposition collective eut lieu au 1257, rue Amherst, dans un local que venait d'évacuer l'armée féminine personnelle de ma mère. Les sept exposants étaient (par ordre alphabétique) Barbeau, Borduas, Fauteux, Gauvreau, Leduc, Mousseau, Riopelle. 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'exposition avait lieu dans un milieu populaire et je n'ai jamais oublié depuis que les gens du peuple n'avaient que peu de préjugés et qu'ils parvenaient assez facilement à concevoir la légitimité de cette entreprise à la suite de quelques explications sincères ; par contre, dès que surgissait un personnage à bottines vernies, c'était tout de suite l'étalage de prétention sotte et le persiflage d'autant plus méprisant qu'il était plus aveugle. La peinture non-figurative de groupe faisait ses premiers pas en public à Montréal, et le

cahier des visiteurs s'emplissait de commentaires injurieux tels que les expositions d'aujourd'hui n'en font plus l'expérience. Nous étions à l'ère des pionniers. Ce que Borduas écrira dans *Refus global* en 1948 résume bien l'attitude générale des spectateurs dès cette époque :

« En face des tableaux de cette exposition vous serez sans idées. L'idée même d'un tableau vous sera interdite — ils ne correspondent ni à un paysage, ni à une nature morte ou à une scène quelconque de votre connaissance, pas même à une abstraction régularisée — aussi dans la déroute de vos habitudes mentales, dans l'impossibilité d'établir tout contact visuel, vous aurez la pénible impression d'un malaise grave, d'une amputation douloureuse et inutile, d'une frustration.

« Vous crierez au sacrilège, à la démence, à la sénilité précoce, à la fumisterie ; si moins honnête, plus rusé : au déjà vu et connu, à la fausse révolution de salon ; et d'autant plus fort que votre impuissance sensible sera évidente, en dépit de la clarté de la forme écrite.

« Vous serez dans un état psychologique idéal à une critique vengeresse contre cet excès d'impudeur, de snobisme ; pour prêcher le retour à la terre, au bon sens, aux vertus chrétiennes. Votre ardent sera d'autant plus tapageuse qu'involontaire et stérile.

« Les violentes nécessités de la connaissance sensible poursuivront leur destin. »

En 1946, à Montréal, la critique était aussi réactionnaire et débile en peinture qu'elle l'est encore en poésie (l'ex-jésuite Boulanger valait bien en sécheresse l'ex-jésuite Vachon). C'est l'époque où un certain Alceste (Ernest Schenck), dans *Le Devoir*, combattait la jeune peinture « moderne » au nom de Delacroix (je ne blague pas !). Certes, un Charles Doyon soutenait chaleureusement Borduas mais il fut toujours plein de

restriction mentale à l'égard des jeunes « disciples de Borduas ».

De notre côté, du côté des combattants, le moral ne pouvait être meilleur. Chaque membre du groupe avait sa personnalité, nous discussions entre nous et nous n'étions pas toujours d'accord ; mais tous nos rapports baignaient dans un climat de fraternité, de générosité, de confiance, d'abandon même, qui était absolument inouï. Nous étions jeunes et ardents, je n'ai rencontré nulle part ailleurs pareille incandescence humaine.

Des sept exposants des deux premières expositions non-figuratives de groupe, seul Roger Fauteux semble avoir quitté l'orbite de l'actualité. Borduas parle longuement de Fauteux, sans le nommer, dans *Projections libérantes* ; c'est lui, le « génie » qui peignait à la blague ses encres de la valeur objective desquelles Borduas ne parvint jamais à lui faire prendre conscience. La production de Fauteux était tout à fait en marge ; contrairement aux autres, on peut même dire qu'il était figuratif... à ce point qu'un beau jour il put me faire voir quelques photographies pornographiques ayant servi de modèles à certaines de ses encres.

Borduas a écrit lui-même : « Je n'ai jamais cru en la possibilité d'un monde idéal ». Borduas était humain et je dois dire ici en toute honnêteté comment je vis Borduas en état de défaillance. Une seule fois. Dans la frénésie de la révolution plastique, Barbeau avait conçu plusieurs tableaux d'une spontanéité sans précédent et d'une liberté de geste accomplie. Barbeau disait : « C'est la première fois que je peins avec une joie parfaite ». Nous avions parlé de ces tableaux avec beaucoup d'enthousiasme à Borduas qui ne les avait pas vus. Peut-être Borduas se sentit-il jaloux de son autorité... toujours est-il qu'il vint, apparemment mal disposé, les voir. Il fit à Barbeau une critique assassine et finit par lui dire une phrase qui résumait bien ses préoccupations personnelles du moment : « Il faut que ce soit un objet sur un fond allant jusqu'à l'infini ». Je dis à Borduas qu'il appliquait là un critère arbitraire... mais Barbeau me fit taire.

Il faut bien me comprendre. Ce serait absolument injuste de me faire dire que Borduas était un autocrate. J'ai parlé d'une

défaillance unique. En autant que j'aie pu en juger — et j'ai souvent assisté aux critiques de Borduas — l'inventeur de « l'automatisme surrationnel » procédait totalement *à posteriori* ; il laissait l'élève concevoir son objet suivant les impératifs du désir le plus intime et il se contentait de dégager de l'objet terminé les éléments les plus personnels, ce qu'il appelait « l'authenticité de l'expression ».

Si les élèves les plus doués de Borduas se sont tous engagés dans « l'automatisme surrationnel », c'est que cette étape d'évolution était universellement obligatoire après le cubisme, l'abstraction géométrique issue du cubisme et le surréalisme qui ouvrait la voie à l'exploration intensive du monde intérieur de l'homme. Tout le reste n'est que ragots mythomaniaques.

Chose certaine, toutefois, une quarantaine de tableaux de Barbeau furent alors détruits qui étaient de la plus pure « abstraction lyrique »... une « abstraction lyrique » imbue de cette espèce de tendresse infinie qui est la caractéristique de tout ce que produit Barbeau. Certes, il est possible que ces tableaux soient embellis en moi par le souvenir... on ne le saura jamais puisqu'ils n'existent plus. Il ne reste de cette période qu'un seul tableau approuvé par Borduas — « Le tumulte à la mâchoire crispée » — et je puis certifier que ce n'est pas le plus impétueux de tous.

En contrepoids à ce qui précède, il n'est que loyal de faire ressortir ici le fait que, sans Borduas, il est plus que probable que Marcel Barbeau ne serait jamais devenu un peintre.

À la C.A.S., nous étions de plus en plus conscients du goufre qui tenait séparées la droite et la gauche. Un moment donné, nous avions ambitionné d'épurer la Société de ses éléments néo-académiques et nous avions lancé une campagne pour dénoncer le fauvisme académique, l'expressionnisme académique, le cubisme académique, etc.

Les partisans de la droite étaient rusés et recoururent à des méthodes politiciennes ; je ne sais par quel tour de passe-passe, ils étaient parvenus à obtenir l'adhésion de Borduas à une liste de candidats au conseil de la Société ; liste qui excluait son nom. Ce conseil fut élu et la gauche fut littéralement persécutée au moyen de manœuvres machiavéliques.

Par exemple, un jury progressif ayant accepté beaucoup de tableaux de la gauche, il fut décidé qu'il y aurait en plus un jury d'accrochage et, ce second jury étant tout à fait réactionnaire, les immenses objets révolutionnaires furent presque tous parqués grotesquement dans une toute petite salle à l'arrière de l'exposition. Ce scandale fut dénoncé publiquement dans les termes les plus véhéments.

Dès ce moment, la Société d'art contemporain avait décrété son propre suicide.

Les jeunes peintres voulaient démissionner en bloc. Mais cette mort fut différée. Borduas, conscient du fait que les éléments progressifs étaient majoritaires à l'intérieur de la Société, convainquit ses amis d'y demeurer et d'élire à la prochaine occasion un conseil admissible. Ce fut fait et Borduas devint président de la Société ; mais, semble-t-il, Borduas avait surestimé le courage de quelques élus et, devant leur mauvaise volonté, il décida de démissionner et de rompre avec Lyman.

La Société choisit alors Robert Élie comme président. Une assemblée eut lieu. Aucun des membres de la gauche ne voulait y assister mais, comme j'étais membre adhérent de la Société, je décidai de m'y rendre pour voir ce qui s'y passerait et pour faire entendre la voix de la gauche au besoin. À cette assemblée, Goodridge Roberts prit la parole pour attaquer la jeune peinture. Je me levai pour lui riposter... d'abord en français, mais, comme il ne comprenait pas un mot, ensuite en anglais. Élie avait préparé un texte qu'il se proposait de lire, mais il y renonça bientôt. Lyman tenta de ménager la chèvre et le chou et de laisser la Société en veilleuse pendant quelque temps ; mais je me levai pour dire la vérité : « Si la Société continue d'exister, les jeunes peintres n'en feront pas partie ». Ne voulant pas d'une décadence dans la désuétude, Lyman décida alors de liquider la Société... sans doute dans un état douloureux.

En 1947, au 75 ouest, rue Sherbrooke, c'est-à-dire chez ma mère et chez moi, eut lieu la deuxième exposition collective du groupe. Nous avons descendu dans la cave tous les meubles de la maison et nous avons recouvert les murs de jute. L'exposition de la rue Sherbrooke est certainement la plus homogène, la plus mûre, la plus impressionnante de ceux qu'on

appela alors les « automatistes ».

Ce nom provient d'un article de Tancrède Marsil Jr dans *Le Quartier latin*. Marsil était élève à l'École des Beaux-Arts et avait intitulé son article : « LES AUTOMATISTES » ; et, sous ce gros titre, en plus petit caractère, on lisait : « L'école Borduas ».

Je n'ai plus en mains cet article mais je crois me souvenir qu'il n'était pas catégoriquement hostile. Cependant, un tel titre avait pour but d'assimiler à un passé international le contenu de l'exposition plutôt que d'en dégager l'originalité propre. Une telle attitude est le travers de beaucoup de critiques lesquels sont rarement des créateurs et ne possèdent pas l'intuition aiguë des créateurs. Nous étions déjà quelques-uns à être d'opinion que cette peinture non-figurative se distinguait de la figuration onirique surréaliste et nous avions l'impression de constituer un égrégore tout à fait nouveau. À tort ou à raison, « automatisme » nous semblait un vocable équivoque pouvant laisser entendre que le geste créateur impliqué était machinal sans tenir compte de ce que cette peinture exprimait de densité intérieure. Cependant, Barbey d'Aurevilly a dit justement : « Les plus beaux noms portés par les hommes furent les noms donnés par leurs ennemis ». Le vocable employé par Marsil eut beaucoup de succès et nous nous surprîmes bientôt nous-mêmes à le brandir comme un drapeau. Est-il inutile de préciser que ce mot eut toujours, dans notre contexte, une acception bien particulière ?

C'est en 1947 aussi que, poussé dans le dos par mon frère Pierre et défié par Bruno Cormier, je montai ma pièce *Bien-être* (qui est un des vingt-six objets des *Entrailles*). Il me fallait une interprète féminine... c'est ainsi que j'allai trouver avec mes feuilles écrites au crayon Muriel Guilbault, actrice d'une indescriptible sensibilité dont j'admirais follement depuis mon enfance la beauté et le génie. Le verdict de Muriel m'inquiétait ; fébrile et nerveux, je m'étais rendu dans un musée pour y tromper l'attente, mais constamment travaillé par une humeur sombre. De retour à la maison, ma mère me dit qu'on m'avait téléphoné : c'était Muriel. Elle était emballée ! Muriel Guilbault n'a jamais été une timorée, elle n'a jamais été une adepte

des sentiers battus ; devant le surréel le plus déroutant pour autrui, elle était dans sa patrie naturelle et elle y adhéraît avec une passion furibonde. *Bien-être* étant une pièce très courte — à la lecture elle dure vingt minutes, même si à la représentation, pour les raisons que j'indiquerai, elle dura trois quarts d'heure —, je parvins à convaincre mon vieux camarade Jean Mercier de laisser jouer une courte pièce qu'il avait écrite au collège. Mercier me demanda de lui trouver un pseudonyme, et c'est ainsi que le « Théâtre Moderne » annonça aussi une pièce de T.J. Maeckens. Tous les copains participaient joyeusement à l'entreprise... Barbeau, Mousseau, Perron, et tous les autres. Pour *Bien-être*, j'avais demandé à Pierre Gauvreau de se charger du décor et des costumes ; il fit lui-même le décor et demanda à Magdeleine Arbour de s'occuper des costumes. C'est Madeleine Lalonde qui accepta de tenir le piano pour l'inépuisable thème de cinq notes. À ce moment-là, personne du public n'avait lu ou entendu une seule ligne créatrice de moi ; l'entreprise était jeune et il n'y avait contre nous vraiment aucun préjugé défavorable. Le « Théâtre Moderne » suscitait sans doute de la curiosité ; la présence de Muriel, artiste bien connue, fut cause sans doute en partie de ce que les personnes présentes constituassent culturellement un auditoire d'élite (d'un point de vue relativement conservateur en large part, cependant). Je savais qu'il y aurait un choc terrible. Depuis longtemps j'étais pénétré des récits de la première de *Hernani* et de la première du *Sacre du Printemps* ; et je m'attendais à une soirée de ce genre. Je n'avais peur d'aucune réaction du public ; quelle qu'elle fût. Or, la pièce de Mercier-Maeckens fut écoutée dans un silence complet. À l'entr'acte, le décor de Pierre, qui était fabriqué de papier journal, se défit et il fallut le réparer. Le public, impatient du retard, tapa des mains pour exiger le lever du rideau. Enfin, Muriel et moi fîmes notre entrée en mariés. La pièce commence par un monologue de l'homme ; je dis : « Des mains dans l'abîme qui font des feuilles. C'est un mariage. » Dès ces premiers mots, qui peuvent sembler aujourd'hui bien inoffensifs (surtout si on les compare à ceux de mes plus récentes manières), ce fut un éclat de rire exorbitant tout à fait général et incontrôlablement hystérique. Les rires,

qui accueillent aujourd'hui mes alliages de mots beaucoup plus complexes, sont bout de tinette en comparaison de cette hilarité épormyable de bossus en transes. Les hypertonitruants tonnerres de rire ne cessèrent pas de la pièce... ou ne cessèrent qu'un peu lors du long monologue final de l'homme. En tout cas, que je sache, personne n'avait envie de s'en aller ; même si Robert LaPalme, par exemple, était plutôt confus de ne pouvoir retenir ses esclaffements à proximité de ma mère. Muriel, dans son rôle relativement bref, fut absolument admirable ; ce qui fut pour moi un délice... mais ne fut pas une surprise.

Et Borduas à cette soirée ? Je ne m'en étais sûrement pas douté, mais il eut le sentiment de la nécessité d'une rupture imminente avec la plupart de ses amis plus âgés ; parce que, écrivit-il dans *Projections libérantes*, ils « refusaient de dépasser certaines bornes en deçà en de nos possibilités présentes ».

Auprès des spectateurs qui avaient alors l'âge que j'ai à présent, je fus classé par *Bien-être* au rang d'ostrogoth irrécupérable ; mais les artistes plus jeunes avaient l'esprit moins fermé. Il me fut demandé souvent par la suite quand je monterais une autre de mes pièces... mais Muriel était très malade, elle était professionnellement la proie d'un trac à peu près insurmontable ; et, à part ça, sa participation à notre spectacle l'avait rendue l'objet de quolibets nombreux de la part de ses camarades habituels (situation qu'elle n'était plus en mesure de subir). Muriel me suggéra de monter une autre pièce avec sa jeune sœur Denise en qui elle avait grandement foi... mais, à tort ou à raison, il m'était impensable à cette époque d'aborder pareille aventure sans Muriel. Quoique stimulé par la réaction du public à *Bien-être*, d'ailleurs, je ne montai plus jamais de pièce. Mais j'en écrivis un certain nombre.

Autour de l'automatisme, il y eut une foule de polémiques dans les journaux, principalement dans *Le Canada*, avant et après la parution du manifeste. Agnès Lefort, revenant de France où elle avait étudié avec le cubisme académique Lhote, avait dit que « l'automatisme » était inconnu en Europe. Pierre Gauvreau rédigea une réplique cinglante que Riopelle signa avec lui ; je répondis aussi à mademoiselle Lefort. Robert Cliche, alors libéral, accusa, je n'ai jamais su pourquoi, les

automatistes d'être des « fascistes » ; je lui répondis d'une réplique allègre où il était beaucoup question de « chiens ». Gérard Pelletier, porte-parole de la réaction catholique dans *Le Devoir*, attaqua *Refus global* ; Pierre Gauvreau rédigea une mise au point qui fut endossée par cinq signataires du manifeste ; pour ma part, j'écrivis au *Devoir*, enjoignant Pelletier de m'affronter dans une polémique publique où il pourrait être traité de la question sexuelle notamment, mais mon texte ne fut pas publié.

Les assaillants de toutes espèces tentaient évidemment de réduire notre élan aux dimensions de leur façon de penser. Ce n'est pas d'hier qu'on a cherché à nous utiliser. Il y eut toujours des adeptes de la révolution politique autour de nous : ce furent tour à tour des staliniens, des trozkystes... et ce furent enfin des anarchistes quand Muriel entra en contact avec Alex Primeau qui était alors chauffeur de taxi.

Nous avons toujours été cependant soucieux de maintenir déagée de toute servitude notre part du « trésor poétique » qui pouvait contribuer éventuellement au renouvellement absolu des sources émotives universelles.

Il me faut préciser qu'en ce qui concerne les staliniens et les post-staliniens ils m'ont toujours semblé par-dessus tout soucieux de manier les ciseaux d'Anastasie.

De tous ces courants de pensée économique-socials, c'est sans doute l'anarchisme qui m'apparut à moi le plus respirable.

C'est néanmoins au contact de marxistes que je me débarrassai du dernier filet de vague panthéisme qui survivait encore en moi ; car Borduas ne traitait qu'occasionnellement de religion et n'imposait à personne son athéisme. (Il me faut dire ici néanmoins que tous les disciples de Borduas qui n'ont pas été capables de s'émanciper de l'emprise chrétienne ont tous été entravés dans leur développement et ont cessé de créer. L'idéalisme ne pardonne pas au vingtième siècle !)

Au cours d'une des réunions à caractère social, je me rappelle clairement d'une intervention de Borduas auprès d'un communiste tout ce qu'il y a de plus orthodoxe : « Peut-être ne vous rendez-vous pas compte que vous êtes trop à droite pour

nous ? »

(Il est toujours vrai aujourd'hui que notre manifeste à nous est de cent ans moins vieux que celui des marxistes...)

Familier est le vocabulaire des tenants du « réalisme socialiste »... Nous avons donc été taxés d'« idéalisme », de « formalisme », comme bien l'on pense. Ces accusations sont falotes. Tous les automatistes ont été des *monistes* ; ce qui est dire que, pour eux, le dualisme retors et parfois hypocrite, qui consiste à diviser ce qui existe en « matière » et « esprit » tout en condamnant l'un de ces termes opposés, est toujours apparu comme vain et contraire à la réalité. De plus, voyant dans le « trésor poétique » universel le ferment d'un renouvellement absolu des sources émotives, renouvellement peut-être apte à engendrer une nouvelle civilisation, les automatistes n'avaient certainement pas pour visée de se livrer à d'inoffensifs jeux esthétiques superficiels. Ce qui révolutionne libertairement la connaissance n'est pas du « formalisme ».

Dans mes rêves, je voyais le groupe automatiste homogène s'imposant à Paris selon une révélation éclatante comme celle des Ballets Russes autrefois.

Cet espoir ne se matérialisa jamais, mais il y eut à Paris une exposition collective de travaux non-figuratifs baroques de l'école de Montréal qui fut organisée par Riopelle et Leduc à la Galerie du Luxembourg avec pour titre « Automatisme ». Bien sûr, cette exposition fut surtout composée des travaux de Riopelle et Leduc eux-mêmes mais on y vit aussi quelques Borduas, Barbeau, Fauteux, Mousseau...

De plus Riopelle transmit à Borduas pour le groupe une invitation d'André Breton de participer à l'Exposition internationale du surréalisme qui devait se tenir à Paris bientôt. Avec une certaine narquoiserie, Borduas fit échec à cette possibilité... arguant notamment qu'il nous restait trop peu de temps pour rassembler et expédier les œuvres. L'hypothèse qu'il ne voulait pas apparaître internationalement dans un rôle de subalterne par rapport à Breton n'est pas à rejeter à priori. Pour ma part, je persiste à croire que cette participation aurait été possible et qu'elle aurait permis aux apports originaux de l'école de Montréal de se faire connaître et de rayonner large-

ment... la différence de nature entre les travaux proprement dits surréalistes et les travaux dits automatistes devant être perceptible et contribuer à leur intérêt plutôt que lui nuire.

Riopelle, qui participa individuellement à cette exposition, affirma plus tard qu'elle n'avait pas été un succès éclatant et que la participation du groupe automatiste montréalais aurait pu modifier complètement la situation.

Peu de temps après, le projet d'une exposition à Paris organisée par le Père Couturier et devant comprendre toutes sortes de « modernes », dont Philip Surrey et autres, nous fut exposé par Borduas ; il ne le dit pas clairement mais il semblait favorable à ce projet. Cette perspective, comparée à celle de l'exposition internationale du surréalisme, nous sembla fade. Je dis à Borduas : « Si vous arrivez à Paris sous l'égide d'un curé, vous vous ferez une réputation de provincial à perpétuité ! » Le projet fut abandonné.

Borduas était un athée convaincu ; mais il faut souligner ici que son comportement fut longtemps conditionné par le fait que sa femme, qui fut le grand amour de sa vie, était catholique pratiquante.

C'est sans doute ce fait qui fit plus tard suggérer à Borduas de ne pas permettre aux femmes de signer *Refus global* ; suggestion qui fut jugée intolérable, comme on se l'imagine, et qui ne fut pas suivie.

Je pense que Borduas, tiraillé quand même par sa profonde générosité naturelle, éprouvait du dépit du fait que nos femmes à nous étaient émancipées de l'idéalisme vétuste.

Muriel Guilbault fut parmi nous une muse adorable. Je n'ai connu dans ma vie qu'une seule fille aussi émouvante... une folle de génie, je ne la nommerai pas. C'est dans le vaste appartement de Muriel, rue Sherbrooke, à proximité de la Hutte Suisse, qu'eut lieu la très belle exposition Mousseau-Riopelle, peu de temps avant la rédaction du manifeste *Refus global*. Les exposants avaient décidé au départ de concevoir leur exposition dans un esprit tout à fait provocant et leur carte d'invitation, imitant l'allure d'un faire-part funéraire, avait une tournure décidément dadaïque. Muriel espérait qu'on

y pourfendrait tous les tabous et elle fut un peu déçue de ce que la provocation se bornât finalement surtout à l'invitation. Cependant, si on compare cette exposition à la tenue amène et rassurante des expositions tenues dans les solennelles galeries d'art non-figuratif actuelles, il faut reconnaître qu'elle n'était pas banale ; Riopelle et Mousseau avaient introduit dans le vaste appartement une muraille de broche et c'est sur cette broche que les travaux étaient accrochés. Sur le plan esthétique, il ne faut pas omettre de dire aussi que les objets exposés continuaient d'apparaître fort subversifs à la plupart des visiteurs. Un « forum » fut tenu sur les lieux de l'exposition et Borduas y développa à loisir ses subtiles et concrètes prises de conscience.

Marcelle Ferron, que Borduas nous amena comme une précieuse pierrerie de chair, s'introduisit parmi nous juste à temps pour endosser le manifeste. Elle devait s'avérer l'une des collaboratrices les plus fidèles et les plus loyales de Borduas jusqu'à la mort de notre grand peintre à Paris. Mais dirai-je toute ma pensée ? Il y a, me semble-t-il, quelque chose de clérical chez Marcelle ; elle s'entend toujours à merveille avec les êtres qui se soumettent à une hiérarchie ; sans doute, son cléricalisme peut être athée mais il me semble y avoir cléricisme quand même. (Les post-staliniens ne sont-ils pas les vrais papistes puissants du siècle ?)

1948 fut atteint.

La vieille idée d'un manifeste, antécédemment prônée par Fernand Leduc, revint à la surface.

Riopelle, influencé par l'ambiance surréaliste européenne, avait besoin d'un manifeste. Par ailleurs, à l'intention d'une revue socialiste qui ne parut jamais, j'avais écrit un article d'inspiration trotskyste duquel Borduas dit : « Si cet article est publié, nous allons être obligés de nous exiler ! » Cette perspective ne faisait pas absolument peur à Borduas, comme on le verra, mais il fut sans doute d'avis que ce risque ne devait être couru que dans le maximum de lucidité et il conçut alors le projet de faire le point. Borduas subit alors une légère maladie et dut s'aliter à Saint-Hilaire ; il profita de ce loisir pour mettre sur le papier un texte dans lequel il se proposa

sans doute d'atteindre le maximum de la prise de conscience contemporaine. Bientôt, il nous arriva avec ce texte et nous dit : « Je vous ai fait cadeau d'un beau titre : *Refus global* » ⁽²⁾ Nous prîmes connaissance du texte, et l'emballement fut général !

La première idée avait été de faire de ce texte l'accompagnement d'une exposition d'objets plastiques ; c'est Riopelle qui insista pour que le manifeste fût un acte autonome.

Nous donnâmes connaissance du texte de Borduas à toutes les personnes qui constituaient habituellement notre entourage, et nous commençâmes à rassembler les signatures. Plusieurs de nos amis se refusèrent à endosser ce texte incendiaire (Forgues, Lasnier, Madeleine Lalonde) ; mais il y eut seize signataires qui doivent être nommés ici afin de dissiper tout malentendu : ce sont, en plus du rédacteur Borduas, et par ordre alphabétique, Magdeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Marcelle Ferron, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle, Françoise Sullivan.

Borduas crut qu'il serait bon d'étoffer l'acte collectif et c'est ainsi que le manifeste au complet inclut, en plus du *Refus global* proprement dit, deux autres textes de Borduas, une proclamation de Fernand Leduc, un article de Bruno Cormier, le texte d'une conférence de Françoise Sullivan, et trois de mes pièces poétiques dont *Bien-être*. Il devait y avoir aussi, bien sûr, des reproductions d'objets plastiques des membres du groupe.

Un texte de Borduas lui-même, qui allait être inclus dans le manifeste sous le titre de *En regard du surréalisme actuel*, fut la cause d'une dissension. Riopelle et Pierre Gauvreau contestaient la validité de la phrase de Borduas : « Breton seul

(2) Par cette phrase, qui fut prononcée textuellement, j'ai toujours été sous l'impression que le titre du manifeste était de Borduas lui-même... jusqu'à ces derniers mois où la révélation d'une interview du peintre de Saint-Hilaire, que je ne connaissais pas et dans laquelle il révèle n'en pas être l'auteur, m'a causé une perplexité totale. J'ignore totalement quelle peut être la personne qui a suggéré à Borduas son titre. Était-ce madame Borduas ? Robert Elie ? Riopelle ?

demeure incorruptible » ; Pierre écrivit un texte, que Riopelle endossa, où il faisait la critique de celui de Borduas. Il citait Yves Tanguy comme exemple d'un peintre qui n'avait nullement dé péri. Ce texte fut apporté à Borduas dans son atelier ; il en lut deux lignes, puis, dans un geste exaspéré, le projeta violemment dans un coin de l'atelier. On imagine le froid qui s'ensuivit. Mais le texte de Pierre avait été laissé à Borduas qui le lut en entier quelques jours plus tard. Cette lecture lui fit regretter son geste ; il trouvait que le texte n'était pas si bête finalement. Mais le mal était fait ; il se dessina pour un temps deux ailes à l'intérieur de l'automatisme : les grands frères, Pierre Gauvreau, Riopelle et Perron, tendirent à se grouper ensemble ; tandis que les plus jeunes, Mousseau, Barbeau et moi, restèrent fidèles à Borduas. Cependant, je maintenais des contacts constants avec Riopelle et j'essayais de rétablir l'unité. Je suggérai à Pierre et Riopelle d'inclure leur critique dans le manifeste, mais ils ne le voulurent pas... sans doute pour ne pas briser l'homogénéité du geste collectif.

Un incident, d'un tout autre ordre et d'une portée très différente, eut lieu avant la parution du manifeste. Suzanne Meloche, qui habitait Ottawa et correspondait avec moi, apprit l'existence du manifeste et m'en demanda une copie. Personnellement, j'aurais consenti à lui en envoyer une ; mais les grands frères, Pierre Gauvreau et Maurice Perron, sentant un piège, s'opposèrent à cela. Ils avaient raison. Suzanne avait à Ottawa un directeur de conscience, le dominicain Hyacinthe-Marie Robillard, et ce dominicain avait conçu le projet de dénoncer *Refus global* avant sa publication. Je dirai tout de suite ce qui se produisit : Suzanne Meloche abandonna son torride directeur de conscience pour épouser Marcel Barbeau. Éventuellement, Mousseau et moi, tout pénétrés de l'allégresse à humour noir de l'automatisme, envoyâmes au dominicain une lettre farfelue dont les illustrations scabreuses étaient du Mousse et le texte agressif et rigolo, de moi ; cette lettre commençait par les mots suivants : « Cher Cocubillard ». Mousseau trouvait le document si mirobolant qu'au moment de le poster il hésitait ; jugeant (correctement) indignes de le recevoir les mains auxquelles il était destiné. Hyacinthe-Marie Robillard devint

obsédé par l'automatisme, il écrivit des articles tout à fait réactionnaires sur le sujet, fit même sur l'automatisme une conférence à laquelle nous nous rendîmes pour lui faire face ; avec une hypocrisie consommée, Robillard m'écrivait privément des lettres mielleuses (auxquelles je ne répondais évidemment pas) pour ensuite nous attaquer publiquement de la manière la plus salope.

Assez de cet immondice. Passons au manifeste.

Refus global est à l'antipode de tout snobisme. En effet, Borduas souligne d'abord et déplore que notre peuple, envoûté par le prestige annihilant du souvenir des chefs-d'œuvre d'Europe, soit « dédaigneux des authentiques créations de ses classes opprimées ».

Comment ne pas avoir la nausée, s'exclame Borduas, « devant les récompenses accordées aux grossières cruautés, aux menteurs, aux faussaires, aux fabricants d'objets mort-nés, aux affineurs, aux intéressés à plat, aux calculateurs, aux faux guides de l'humanité, aux empoisonneurs des sources vives ? » Il ne faudrait qu'un peu de cette mentalité dénoncée pour nier que ce passage fût encore d'une brûlante actualité.

Fascinés par le titre du manifeste, des lecteurs distraits ont répandu le bobard que *Refus global* n'était que négatif. Qu'en est-il vraiment ? S'il est vrai que les automatistes se désolidarisèrent catégoriquement de toute la décadence et de toute la faisanterie, voici pourtant quel cri lançait *Refus global* : « Un nouvel espoir collectif naîtra.

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

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

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

« D'ici là notre devoir est simple.

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

« PLACE À LA MAGIE ! PLACE AUX MYSTÈRES OBJECTIFS !

PLACE À L'AMOUR !

PLACE AUX NÉCESSITÉS !

« Au refus global nous opposons la responsabilité entière. »

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

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

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

Clairement *Refus global* s'inscrit en faux contre le postulat marxiste qu'un changement de classe sociale au pouvoir amènera une nouvelle civilisation ; le manifeste soutient qu'un tel changement ne déclenchera pas en soi la métamorphose col-

lective indispensable.

Mais, y eut-il, comme d'aucuns l'ont insinué, un « désengagement social » chez les signataires de *Refus global* ? Évidemment non. Il faut d'abord noter que la publication du manifeste était en soi et demeure un acte social. Certes, Borduas s'y situait à une hauteur vertigineuse. Avec un prophétisme sans égal au vingtième siècle, il avait compris que toutes les tentatives révolutionnaires, même en adoptant une forme athée, seraient vouées à l'échec si elles ne faisaient pas absolument table rase de toutes les habitudes de penser issues de l'évolution logique de la civilisation chrétienne ; la morale paulinienne exploitée par le matérialisme, le parti pris d'efficacité rationaliste, étapes du racornissement du mythe chrétien, ne pourraient être ainsi que des entraves à la libération des êtres. Je ne connais pas un seul penseur de notre siècle qui ait atteint à cette implacable lucidité sans tactique. Certes, une prise de conscience aussi lucide, incapable de se contraindre aux séductions des mythes sommaires, pouvait mener à l'attentisme dès qu'il s'agissait de lutter pour obtenir dans le limité des progrès immédiats puisqu'elle ne pouvait pas ne pas voir les bornes de ces tentatives ; mais il reste que Borduas ne pouvait exprimer sa pensée en deçà de sa lucidité maximum et que cette lucidité s'avérera de plus en plus indispensable à mesure que les cataplasmes autoritaires appliqués aux structures de la civilisation chrétienne-athée prouveront aux plus aveugles leur insuffisance. Borduas affirmait qu'une nouvelle civilisation et son mythe imprévisible ne pourraient naître que dans le renouvellement radical des sources émotives. Que je sache, de notre temps, personne au monde n'a exprimé avec une clarté égale le point crucial du problème de toute la société. Sans doute, des espoirs rationalo-intentionnels n'ont pas encore été déçus mondialement ; mais la disponibilité à des espoirs plus exigeants et moins décevants naîtra dès que l'inadéquat des ultimes espoirs chrétiens-athées aura été éprouvé dans la chair. Allons plus avant : n'ayons pas peur de dire qu'il est loin d'être impossible que le prophétisme de Borduas joue à l'égard d'une civilisation future et encore inconcevable un rôle comparable à celui que joua éventuellement à l'égard de la civilisation chrétienne le

païen Platon. Délire ? Nos descendants en sauront plus long là-dessus dans une dizaine de siècles.

Dans l'immédiat, il est certain, en tout cas, que, pour ce qui est du comportement individuel, les prises de position fondamentales de *Refus global* sont ce qu'il est possible de trouver de plus fécond au monde. Même sous la chape de plomb de l'exploitation économique traditionnelle, chaque artiste peut puiser là le moyen de fournir au monde sa création individuelle exemplaire.

Je ne manquerai pas de préciser ici, par ailleurs, que l'abstraction géométrique était connue des automatistes, et naturellement ils la situaient dans le passé. Sous le nom d'*abstraction plastique*, Borduas la définit dans *Refus global* : « désigne les objets volontairement constructifs dans une forme régularisée ».

Dans un autre de ses textes du manifeste, Borduas donnait des synonymes du vocable *académique* : « mort, froid, volontaire, systématique, rationnel, intentionnel, répétitif, double emploi, impersonnel, insensible, calculé, etc., etc., etc., et zut ! faites un petit effort. » *Répétitif* ? Je frémis par altruisme en pensant au massacre que Borduas ne manquerait pas de faire, s'il vivait encore, de certaines fabrications en série dont on nous impose la vue sous le fallacieux prétexte d'actualité !

Toujours est-il que Maurice Perron (Mithra-Mythe en personne), qui n'était pas sûr de ne pas perdre son emploi par la signature du manifeste, insista pour que la parution du manifeste eût lieu avant la fin des vacances. Elle se produisit en août 1948. Le libraire Henri Tranquille en était le dépositaire exclusif.

Le tirage du manifeste se chiffra à 400 exemplaires... non certes dans le but d'en limiter le rayonnement, préoccupation qui eût été d'une pusillanimité démentie de toutes parts par le ton de tous les textes qu'il contient, mais parce que nous n'avions pas les moyens financiers de faire plus. Nous ne pouvions que perdre de l'argent même en vendant tous les exemplaires ; car, afin de favoriser la diffusion du manifeste, justement, nous avons décidé de l'écouler à un prix extraordinairement bas qui nous assurait d'avance d'un déficit de vingt

sous par exemplaire si tout se vendait.

Du jour au lendemain, par la propagation du manifeste d'abord lente mais bientôt incroyablement scandaleuse en cette ère opaque du fascisme cléricale 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 accueillit et fut déversée sur nous dès lors.

Au moment de la parution du manifeste, le *Petit Journal* demanda une interview à Jean-Paul Riopelle ; Jean-Paul, pour une raison que j'ignore encore, ne voulut pas donner cette interview lui-même et me suggéra d'y aller à sa place. Bon. Je n'avais jamais été interviewé de ma vie et j'ignorais toute défiance. C'est surtout le journaliste Pierre Saint-Germain qui fut chargé de me cuisiner. Croyant encore en la loyauté des journalistes, et supposant qu'ils feraient de mes confidences un usage spirituel et adéquat, je tâchai de me souvenir de tous les détails pittoresques qui pouvaient intéresser des lecteurs et je débballai tout ce que je savais. Mis en face de l'écrit sublime de Borduas, les journalistes du *Petit Journal* chièrent collectivement une pourriture d'une bassesse porcine et d'un humour d'une si vile qualité que mêmes les pitres du burlesque Starland auraient eu honte d'y recourir. Dans l'automatisme, nous en avons vu des vertes et des pas mûres, mais cet article sur *Refus global* dépasse en abjection tout ce qui a été publié ! Cette interview fut presque l'occasion d'une brouille entre Maurice Perron et moi. Borduas, lui, comprit que j'avais été de bonne foi et ne m'adressa aucun blâme. Ce n'était pas la dernière saloperie que nous devions subir du *Petit Journal*. De Saint-Germain à Gladu en passant par Roche, on nous en a deversé de l'ordure sur la peau ! Pour ma part on peut dire que j'ai été traité comme Baudelaire par Vallès et Lautrec par Lepelletier.

J'ai parlé précédemment du mariage de Marcel Barbeau et Suzanne Meloche. Les automatistes souhaitaient tous un mariage athée ; mais un tel mariage n'existant pas dans notre société fasciste-cléricale, chacun fit ce qu'il put. Barbeau opta pour un mariage catholique ; je lui servis de témoin, assistant

à la cérémonie entière debout avec une édition des œuvres complètes de Lautréamont sous le bras. Pierre Gauvreau épousa Magdeleine Arbour devant un ministre protestant, et Mousseau fit de même avec Denise Guilbault. Fernand Leduc, lui, épousa Thérèse Renaud civilement en Europe.

Ma mère et moi avons passé plusieurs étés à Saint-Hilaire. Cela me permettait de fréquenter Borduas régulièrement. Un jour de l'été 1948, je vis arriver sur le Richelieu l'embarcation de Borduas ; il ne semblait pas angoissé mais il s'écria : « On a beau s'y attendre, c'est tout de même un choc ! » Borduas venait de recevoir une lettre de Jean-Marie Gauvreau lui annonçant que le ministre Sauvé l'expulsait de l'École du Meuble. La lettre était pleine de gentilleses à l'égard de Borduas mais je me souviens clairement que, dès ce moment, le maître de Saint-Hilaire était tout à fait persuadé que Jean-Marie Gauvreau jouait double jeu et qu'il était assurément enchanté de se débarrasser de lui.

Le magazine *Time* ayant écrit un article sur la mise à pied de Borduas, le maître de Saint-Hilaire reçut des échos de son manifeste de divers endroits du monde entier. Un jour, parvint à Saint-Hilaire une copie de la traduction anglaise de *Refus global* faite par le surréaliste et parapsychicien Simon Watson Taylor.

En 1948, Robert Blair, Jean LeFebure et Paul-Marie Lapointe étaient élèves à l'École d'Architecture. Lapointe avait écrit un recueil de poèmes et cherchait un éditeur. Un jour, à la suggestion de Blair, les trois se rendirent à la librairie de Tranquille dans l'intention de lui faire lire le livre de Lapointe ; comme ils ne purent rejoindre Tranquille, Blair, qui avait fréquenté le même collège que moi et qui me connaissait, s'écria : « Allons voir Claude Gauvreau ». J'étais chez moi et c'est ainsi que je connus Lapointe et LeFebure. Paul-Marie me remit son manuscrit. Après le départ des trois, je me mis à lire ces courts poèmes ; et, plus je lisais, plus j'étais impressionné. Je parlai de ce texte à plusieurs personnes dont Maurice Peron ; et c'est ainsi que *Le Vierge incendié* fut édité par Mithra-Mythe.

Le compositeur Pierre Mercure, qui n'avait pas voulu signer *Refus global*, aimait quand même mon style et désirait écrire de la musique sur mes mots. Il me demanda un texte. J'écrivis donc pour lui l'opéra *Le Vampire et la Nymphomane*. Sur les entrefaites, le même Saint-Germain eut vent du projet et voulut avoir une interview ; c'était au moment où Mercure partait pour l'Europe. On devinera sans trop de méditation que je n'estimais pas beaucoup Saint-Germain mais j'avais à l'époque pour principe de toujours accorder aux gens le bénéfice du doute et je me disais naïvement qu'il voulait peut-être réparer sa première saligauderie. Saint-Germain semblait me montrer patte blanche. Je demandai donc à Mercure, au moment de son départ, si je pouvais accorder l'interview ; Mercure était peut-être plus expérimenté et méfiant que moi, mais il y consentit. Saint-Germain écrivit un article à la *Sancho Pança*... tout ce qu'il y a de plus élégiaque, comme on le comprendra. Cette fois, j'en avais plein le dos ! J'envoyai au *Petit Journal* une lettre d'avocat avec une riposte à publier sans faute. Saint-Germain me téléphona, atterré ; il craignait de perdre sa situation. Ma riposte fut publiée ; mais Mercure, ayant pris connaissance de l'article de Saint-Germain en Europe, écrivit une lettre qui fut publiée où, tout en blâmant la conduite du journaliste, il déclarait se désintéresser du projet qu'il taxait finalement de morbidité dépassée. Je fus donc obligé d'écrire une autre mise au point qui fut aussi publiée. Cette publicité, dont je me serais bien dispensé, m'attira la lettre d'un étudiant nommé Jean-Claude Dussault. Une longue correspondance s'ensuivit où je développai mes idées théoriques ; ces écrits, demeurés inédits, portent un titre : *Dix-sept lettres à un fantôme*. Dussault fut, pour un temps relativement bref, mon premier disciple. Je connus Dussault personnellement, bien sûr, et je l'amenai à Saint-Hilaire. Après l'avoir vu pour la première fois, Borduas trouva qu'il avait « un gros derrière comme celui de Maurice Gagnon »... ce qui, soit dit dans les limites de la plus pure platonité, est rigoureusement contraire aux faits.

Comme j'avais signé une lettre au *Petit Journal* « Claude Gauvreau signataire du manifeste *Refus global* », on m'a dit que Fernand Leduc s'était plaint par écrit à Borduas de l'usage

que je faisais du manifeste. Borduas lui répondit, paraît-il, que le manifeste était pour chacun selon les besoins de chacun.

Monsieur Saint-Germain, quand même, laissez-moi vous déclarer ici que les siècles futurs se souviendront de votre nom puisqu'on se souvient de celui d'Érostrate.

À la suite de la publication de *Refus global* et de son renvoi de l'École du Meuble, Borduas fut attaqué maintes fois lâchement par des laquais du régime... Roger Duhamel, entr'autres. Il décida d'écrire une explication détaillée de son enseignement et de raconter ce qu'avait été son action. Il rédigea donc en 1949 *Projections libérantes*. Pendant la période de la rédaction, il nous lisait à chaque visite des passages nouveaux de son livre. Nous étions enchantés et stimulés ! *Projections libérantes* serait entièrement à citer ici. Ceux dont l'esprit a été sali par la propagande des calomniateurs de Borduas y verront avec quel soin il veillait à l'éclosion de la nature singulière de ses élèves.

Borduas avait essayé de faire publier *Projections libérantes* par T.D. Bouchard mais le directeur du *Haut-Parleur* ne trouva pas de son goût certains passages du récit. Par ailleurs, Pierre Gauvreau et Maurice Perron se sentirent vexés de ce que Borduas n'eût pas recouru à Mithra-Mythe. Perron offrit ses services et c'est ainsi que l'éditeur automatiste fit connaître au public sa troisième et dernière publication.

La conspiration du silence accueillit *Projections libérantes* et ce n'est que peu à peu que cet écrit capital se répandit.

Les bons artistes que l'enseignement direct ou indirect de Borduas produisit sont innombrables ; je vais citer quelques noms sans éviter de nombreuses omissions malheureusement : Gabriel Filion, Fernand Bonin, Guy Viau, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Riopelle, Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau, Serge Phénix, Claude Vermette, Roger Fauteux, Marcelle Ferron, Hans Eckers, Philippe Emond, Robert Blair, etc., etc.

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.)

Il y eut une pimpante exposition Mousseau-Ferron dans une librairie de la rue Saint-Denis. Le vernissage de cette exposition fut l'occasion d'un incident grave. L'ex-jésuite Rolland Boulanger, qui faisait de la critique conservatrice pour le quotidien libéral *Le Canada*, s'approcha de moi et, sur un ton patelin, me demanda une liste des personnes présentes. Sans penser à mal, je lui dressai la liste demandée. Or, il se trouvait au vernissage deux élèves de versification du collège Sainte-Marie, André Goulet et Georges Ouvrard ; Boulanger 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 !

Isolé, Borduas devait néanmoins se manifester maintes fois. En plus d'une exposition de ses sculptures à sa demeure de Saint-Hilaire, il fit deux magnifiques expositions solo chez les décorateurs Jacques et Guy Viau, boulevard Saint-Joseph. Les frères Viau donnèrent aussi refuge aux draperies de Mousseau ; un titre du Mousse d'alors suffira à souligner à quel point il avait rompu avec le ronron traditionnel : « La communion des fesses ».

Dans les années '50, l'atelier qu'avait Mousseau Place Christin était pour nous un lieu de rendez-vous très cher. Nous y passions des nuits à discuter ou à improviser de la danse en buvant du vin ou du cidre. Je me souviens d'un certain vin légèrement frelaté que nous avions surnommé le « quatre fers » et qui avait le don de nous plonger dans un état d'hyperesthésie. Ah, certes, le groupe a été infiniment heureux !

En 1950, le jury « moderne » du Salon du Printemps était constitué de trois membres de la droite : Stanley Cosgrove, Goobridge Roberts et Jacques de Tonnancour. Quand on apprit que les tableaux de la gauche — notamment ceux de Mousseau et de Marcelle Ferron — avaient été refusés, l'indignation fut générale ! Il fut décidé tout de suite de faire une marche de protestation le soir de l'ouverture du Salon. Ce projet fut mis sur pied dans la fébrilité et la célérité. Nous nous mîmes à rédiger des formules lapidaires et des slogans extrêmement agressifs dont allaient se revêtir en hommes-sandwiches les protestataires. Roussil, qui faisait alors de la sculpture figurative et dont une des œuvres avait été enfermée en prison par la police à cause de l'indécence qu'on lui prêtait, était parvenu à obtenir plusieurs cartes d'invitation pour l'ouverture et Mousseau, qui fut l'âme dirigeante de la manifestation, en fit la distribution. Le soir de l'ouverture du Salon, tous les jeunes artistes révolutionnaires et leurs amis pénétrèrent donc dans le Musée et nous attendîmes le moment propice pour défiler dans la section « moderne ». Le défilé fut retardé parce que nous attendions Muriel qui ne se montrait pas. Finalement, sans Muriel, nous sortîmes de leurs cachettes nos « sandwiches » et nous les endossâmes. Il avait été entendu que nous défilerions lentement dans l'impassibilité la plus rigoureuse sans tenir compte des réactions des spectateurs. Nous étions passablement nombreux. Mousseau ouvrait la marche et je le suivais aussitôt. On peut juger de l'effet que produisit sur cette foule élégante et maniérée les phrases injurieuses et parfois scatologiques inscrites sur le corps des promeneurs imperturbables. Nous comptions sur un choc brusque et nous avions décidé de partir du Musée avant la moindre diminution de l'émoi. Nous ne nous sommes pas attardés, mais nous avons été parfaitement vus et lus par tous. La manifestation fut une réussite impeccable.

Et Muriel ? Eh bien, elle s'était laissée convaincre par une amie que la manifestation du Musée n'était pas compatible avec la dignité de Radio-Canada, elle avait donc beaucoup hésité, puis, après notre départ, elle s'était rendue au Musée où elle avait déambulé seule avec ses slogans. C'était d'une espièglerie charmante... mais je dois faire savoir à l'Histoire qu'elle se fit

quelque peu engueuler à la Hutte, ce soir-là, la petite Muriel.

Une même idée avait germé en même temps dans la tête de plusieurs d'entre nous, celle d'une exposition protestataire. Mousseau fut le premier à en parler. Nous fûmes vite d'accord, et il fallut trouver un titre à l'exposition ; je suggérai « l'Exposition des Rebelles » (en pensant aux hommes d'action de 1837), et cette étiquette fut adoptée. Il fallait agir vite afin de faire voir les travaux avant la fermeture du Salon du Printemps. Un vaste studio de danse fut loué rue Mansfield, à peu de distance du Musée. Les textes qui sont associés à l'Exposition des Rebelles ont été rédigés par moi. Je venais de lire « L'Histoire du Surréalisme » de Maurice Nadeau et ma prose furibonde d'alors a certainement été stimulée par l'exemple de ces illustres devanciers. À l'extérieur du local, il y avait une grande pancarte qui dénonçait « l'arrivisme bourgeois » infestant le jury du Musée (alors connu comme « Art Association »). Un texte d'invitation était conçu dans le style de vitupération le plus extrême ; la plupart des invitations ne parvinrent pas à leurs destinataires car le gouvernement fédéral les saisit. Je voulus protester violemment contre cet acte de censure intolérable mais mon avocat se montra indolent et il n'en sortit rien. Une espèce de proclamation était affichée dans l'exposition, elle aussi rédigée en termes très énergiques. La plupart des automatistes qui étaient à Montréal prirent part aux Rebelles ; Pierre Gauvreau, dissident, n'y fut pas. Les œuvres exposées les plus remarquables étaient certainement les œuvres automatistes, mais le jury de droite du Salon n'avait pas refusé que des œuvres automatistes ; tout en essayant de maintenir le niveau qualitatif de l'exposition le plus élevé possible, il fallut admettre quelques œuvres d'une forme d'expression moins évoluée et d'une valeur plastique moindre. Je pense surtout à deux peintres figuratifs amis de Roussil, Allan Cole et Forrest McCarthy, qui avaient attendu de constater l'envergure évidente de l'exposition avant d'accepter d'y participer. Étant donné leur veulerie, j'étais d'avis de ne pas les admettre dans l'exposition, mais Mousseau, toujours débonnaire, était d'opinion contraire et les tableaux des deux figuratifs furent vus aux Rebelles. Ce n'est pas grave.

Quant à Borduas, il était à Saint-Hilaire. Il avait été accepté

par le jury du Salon. Par lettres, je l'avais tenu au courant en détails de toutes nos activités à Montréal ; j'avais personnellement l'impression que nous avions tapé pas mal fort dans le « désordre établi », mais Borduas nous approuva sans restriction. Quand nous lui demandâmes de participer aux Rebelles, à la suggestion de Mousseau, il accepta avec un plaisir évident. Des volontaires allèrent donc en auto chercher de grandes toiles de Borduas dont certaines n'étaient pas encore tout à fait sèches, et les visiteurs de l'exposition purent donc prendre contact avec la manière la plus récente du père de *Refus global*. Il y eut un peu de gâchis quand certaines huiles fraîches furent légèrement abîmées, mais ce fut la seule contrariété de Borduas au sujet des Rebelles. (Deux autres exposants du Salon du Printemps, Patterson Ewen et Maciej Babinski, se rallièrent aux Rebelles.)

La célèbre sculpture incarcérée de Roussil fit partie de l'Exposition des Rebelles et elle y fut une des pièces majeures. Roussil avait cependant insisté pour que le sexe de son personnage mâle fût disposé du côté du mur afin que des sentiments de salacité ne fussent pas mis de l'avant au détriment du contenu esthétique de sa sculpture.

Aux Rebelles, les exposants étaient nombreux. L'exposition eut un retentissement extraordinaire. Certes, avec le recul, on est forcé de reconnaître que l'hétérogénéité, qui devait plus tard fuser abondamment à la *Place des Artistes*, y était en germe ; mais c'était une manifestation d'un très grand dynamisme et, de toutes les expositions collectives de gauche, c'est celle qui attira le plus de monde.

Dans *Refus global*, on peut lire ceci : « Refus du cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement ! » et : « Nous savons ceux qui possèdent à l'antipode d'où nous sommes ». Ce ne sont pas deux phrases vagues. Elles correspondent à des prises de conscience précises. À partir de *Refus global*, pour nous du moins qui l'avons signé dans le Québec et qui en avons subi le contre-coup sur place, il n'était plus question de rêver à une élévation graduelle dans l'échelle du prestige à l'intérieur du *statu quo* ; c'est la révolution intégrale du *statu quo* que nous envisagions. Nous devenions de plus en plus exacerbés, de plus en plus féroces, de plus

en plus intransigeants. Il n'était pas question pour nous de n'être que de divertissants amuseurs de la bourgeoisie afin de contribuer à la prospérité du commerce des tableaux. Nous avions des ambitions plus hautes. 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 ».

En 1951, je devins critique des spectacles au *Haut-Parleur*. Comme il n'y avait pas toujours des pièces de théâtre à l'affiche, j'y parlai de peinture et de poésie.

L'exposition collective, *Les Étapes du Vivant*, eut lieu comme celle de la rue Amherst dans un quartier populaire (rue Ontario, près de Saint-Laurent) et nous y remarquâmes la même disponibilité des gens simples. Notre public y fut cosmopolite. (Ce sont les intellectuels petits-bourgeois rétrogrades immiscés dans le socialisme qui prétendent, pour mieux vendre leur sale salade sans saveur, que l'art d'avant-garde est inaccessible au peuple !) Cette exposition fut organisée par Mousseau, LeFebure et moi. La plupart des exposants étaient des automatistes. Par Pierre Gauvreau qui participait à la manifestation, nous avons même obtenu deux Riopelle aux empâtements d'une énormité prodigieuse. Aux *Étapes du Vivant*, nous avons fait un effort pour échapper au penchant à l'hétérogénéité qui se dessinait aux *Rebelles*, mais il y avait quelques exposants de discipline autre qu'automatiste ; car, ainsi que son titre l'in-

dique, cette exposition tendait à faire voir comment l'évolution plastique s'était produite, de la nature au figuratif à l'automatisme. Nous avions demandé à Borduas de participer à l'exposition et de choisir les travaux, mais il ne voulut pas. Mousseau me fit insister auprès de lui, mais ce fut en vain. Borduas souffrait, il se voyait sans doute face à de graves ennuis d'argent. Il trouvait peut-être que nos activités « tapageuses » (c'était un mot qu'il affectionnait, à mon sujet surtout) devenaient nuisibles. C'est donc Mousseau, avec son brio coutumier, qui fit l'accrochage. Nous avions invité Borduas au vernissage ; il y vint. Il n'était pas de bonne humeur au début, il avait passablement tendance à nous engueuler. Il était très hostile à l'égard des deux Riopelle ; il s'écria : « C'est fini, ça ! » Cependant, dans une ambiance de camaraderie affectueuse et au milieu des jolies femmes, sa générosité naturelle reprit le dessus ; à la fin de la soirée, il me dit : « C'est une manifestation épataante ! ».

La critique trouva que les exemples de nos « Étapes » manquaient de richesse. Cette exposition ne fut certainement pas un échec, mais, puisque Borduas n'y était pas associé, elle eut moins de retentissement que les précédentes.

On sait ce qu'est le prestige de Borduas aujourd'hui. En ce temps-là, il était déjà formidable !

Robert Tyler Davis, le directeur du Musée des Beaux-Arts, était sensible à l'absurdité du système des deux jurys au Salon du Printemps, puisqu'il n'y a pas deux sortes de bonne peinture. C'est vrai, mais, étant donné la situation qu'il avait sur les mains, Davis crut nécessaire d'imposer un jury unique auquel participeraient académiques et modernes. Le fait de soumettre des tableaux au jugement de peintres académiques était tout à fait impensable aux peintres vivants d'alors ! Pierre Gauvreau rédigea une lettre de blâme qui fut signée par un grand nombre de peintures d'avant-garde et le Salon du Printemps fut boycotté cette année-là !

Ce n'est que quelques années après la parution de *Refus global* que Borduas lut « Histoire du Surréalisme » de Maurice Nadeau et les manifestes du surréalisme de Breton. Je le sais puisque c'est moi qui les lui apportai à lire à Saint-Hilaire.

Déjà, à cette époque, une divergence de Borduas par rapport au surréalisme était perceptible.

Je crois que c'est vers cette époque que Borduas subit une épreuve capitale. Les événements perturbants qui ont entouré *Refus global* avaient compliqué, je crois, sa vie domestique ; il ne lui fallait pas moins alors que la compréhension entière d'autrui sans discussion. De plus, Borduas s'était mis à lire Nietzsche ; ce qui le raidissait dans son intransigeance. L'auteur de *Refus global* se rendit à Toronto pour une de ses expositions ; quand il revint à Saint-Hilaire, la maison était vide. Borduas pleura, se désespéra, se ressaisit. Il me confia un jour qu'il avait « joué » avec une arme à feu et qu'il avait failli se suicider.

Mais Borduas ne devait pas être le premier signataire de *Refus global* à mourir.

Au tout début de 1952, Muriel Guilbault, depuis longtemps malade, se suicida. J'en fus irréparablement déchiré.

Cette même année, il y eut encore une fort belle exposition.

Robert Tyler Davis ne voulait certainement pas passer pour un réactionnaire ; le tumulte des *Rebelles* l'avait sans doute touché au cœur, et il tenta un geste de conciliation envers l'automatisme. Il offrit à Borduas la galerie XII du Musée pour y exposer ce qu'il voudrait. À ce moment-là, les encres de Barbeau étaient très proches des siennes et Borduas aimait beaucoup Barbeau qu'il trouvait très émouvant ; il pensa un moment de faire une exposition à deux avec Barbeau. Il me demanda ce que j'en pensais et s'il ne serait pas préférable de faire plutôt une exposition de groupe. Moi, j'étais très préoccupé par l'aspect social et je songeais constamment aux intérêts de l'égrégore surrationnel ; que Barbeau me pardonne, j'émis l'opinion que l'exposition collective serait plus forte et Borduas acquiesça. Il me demanda de dresser une liste de peintres possibles, ce que je fis, et il fut décidé que Borduas se rendrait dans chaque atelier pour y faire la sélection des tableaux. J'accompagnai Borduas chez chaque peintre et, en cette période tragique pour moi, ce fut une expérience consolante de voir le maître à l'œuvre. Il allait toujours vers le plus fin, le singulier, le rare ; il soulignait toujours le détail parfois le moins flagrant

où la personnalité du jeune artiste s'était exprimée avec le plus d'épanouissement souvent inconsciemment. En agissant avec autant d'égard à mon endroit en cette circonstance, ce cher Borduas avait probablement pour préoccupation de me reconforter et de me faire reprendre courage. L'exposition de la galerie XII fut divisée en moitiés : une moitié était consacrée aux œuvres de Borduas et l'autre moitié, à l'exposition collective. En tant que personnalités de peintres, tous les participants de cette exposition n'étaient pas du calibre de ceux de la rue Sherbrooke ; mais ce fut une manifestation chaude, pleine, unie, comme toutes celles où Borduas mit la main.

Sans consulter Borduas, le Musée donna pour nom à cette exposition « The Borduas Group ». Quand je le lui appris, Borduas fut quelque peu estomaqué... mais sans être fâché, bien sûr. Une telle étiquette eut le don de froisser quelques susceptibilités, pourtant.

Durant l'été 1952, à Saint-Hilaire, je fis un effort surhumain pour écrire mon roman moniste *Beauté baroque*. Je terminai la rédaction en novembre alors qu'il neigeait, je rentrai à Montréal pour copier le roman au dactylo.

Je n'avais pas fini ce travail, lorsqu'à la suite de je ne sais trop quelle chicane chez moi, je fus frappé d'amnésie. D'instinct je continuai la dactylographie du texte et j'ai constaté récemment que c'était sans faute.

Je vivais dans un état de très grande insécurité.

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 mais j'allais avant longtemps être en mesure de constater l'importance de cette perte quant au caractère du milieu.

En regard de ce qui va suivre, il faut dire ici que Marcel Barbeau était devenu professeur dans la province et que son enseignement avait fait lever une belle moisson d'œuvres fraîches.

Un historien récent sera peut-être d'opinion qu'il ne faut pas associer la *Place des Artistes* à l'histoire de l'automatisme. Je ne suis pas tout à fait de cet avis, pour deux raisons : d'abord,

parce que les œuvres automatistes y étaient nombreuses et certainement encore les plus révolutionnaires de l'exposition et les plus remarquées ; ensuite, parce que Marcel Barbeau, indiscutablement un automatiste, y fit la manchette d'un hebdomadaire à fort tirage. La *Place des Artistes* était ici une exposition d'un nouveau genre : s'appuyant au départ sur un postulat démocratique fort généreux, le principe de la cimaise y était en vigueur. Il n'y avait pas de jury, chaque exposant payait un espace donné et pouvait y exposer ce qu'il voulait. On imagine sans peine le nombre de croûtes inqualifiables qui pouvaient surgir ainsi des ateliers. Aujourd'hui comme dans ce temps-là, je ne suis pas contre le principe d'une pareille exposition et je suis même convaincu qu'il devrait en exister une par année... même en tenant compte de la lassitude du spectateur qui naîtrait très vite de la confrontation fastidieuse d'objets laids et sans portée. Cependant, je croyais alors et je persiste à croire qu'une telle exposition n'est pas exemplaire. Lénine lui-même ne me contredirait pas quand j'affirme qu'il vaut mieux être moins nombreux et homogènes que plus nombreux et hétérogènes. Les artistes vraiment révolutionnaires, ceux qui bouleversent la connaissance et extériorisent une création transcendante, ne doivent pas avoir peur d'affirmer sans ambiguïté leur pensée et de s'emparer de la place prépondérante qui leur est due. La mise en valeur homogène de l'avant-garde la plus radicale constitue une exposition exemplaire, et elle seule. La confrontation des deux conceptions opposées eut lieu à la *Place des Artistes* ; mais dans des conditions qui furent loin d'être idéales, pour les raisons que je vais expliquer. Comme je l'ai dit, la tragédie personnelle m'avait frappé d'amnésie ; j'avais subi un knock-down mais j'étais loin d'être knock-out. Or, Marcel Barbeau et moi avions payé des cimaises à la *Place des Artistes* dans lesquelles cimaises furent accrochées des travaux de Marcel et de quelques-uns de ses élèves. Et Marcel partit à Québec, tandis que je restais sur place. Or, il ne fait aucun doute que le groupement d'un aussi grand nombre d'exposants cachait un calcul tout à fait extra-artistique ; des propagandistes staliniens y tentaient un noyautage et une exploitation à leur profit, et c'était à l'époque tristement fameuse du jdanovisme. On y avait même comploté,

ne répugnant pas à exploiter cyniquement la confiance de cette masse d'artistes bigarrés empilés là sous de fausses représentations, une manifestation pour la paix conçue selon le vocabulaire du stalinisme de la plus stricte obédience identifiable cent milles à la ronde. Fort réalistement, on comptait sur le « guilt-by-association » mis à la mode par le MacCarthyisme pour compromettre tout le monde pêle-mêle et laisser comprendre l'existence d'une quantité de force communiste tout à fait fallacieuse. Très bon pour la propagande, tout ça. Oui, mais tel manque de franchise était carrément révoltant ! À Québec, quelques-uns des jeunes amis de Barbeau s'inquiétèrent du caractère que prenait l'exposition à laquelle ils étaient associés et voulurent faire connaître publiquement leur point de vue. Marcel rédigea donc un texte et me l'envoya en me demandant de le faire afficher dans l'exposition. Je n'ai pas le texte de Barbeau sous les yeux et il n'est pas impossible qu'il y eût quelque chose d'un peu réactionnaire dans ce qu'avait écrit Marcel dans l'ambiance de ses jeunes amis, mais, alors comme aujourd'hui, j'étais partisan de la liberté de parole, et je décidai d'affronter l'embryon de dictature jdanoviste. Puisque l'exposition était censée reposer sur des principes démocratiques intangibles, je demandai au nom de ces principes que la voix des jeunes amis de Barbeau fût entendue ; Roussil, qui était le principal organisateur de la *Place des Artistes*, s'y opposa absolument. Soit ! Il n'a jamais été dans mes habitudes, malade ou complètement sain, d'hésiter devant une action qui m'apparaissait nécessaire ; je me sentais responsable vis-à-vis des jeunes exposants dont j'avais contribué à payer les cimaises, je me rendis donc à domicile et fis plusieurs copies du texte de Barbeau que je postai à tous les journaux de Montréal. *Samedi-Dimanche* en fit son titre de première page. À la Petite Europe que nous fréquentions régulièrement à l'époque, je vis Roussil les larmes aux yeux ; comme j'étais singulièrement impressionnable à ce moment-là, je lui offris de faire parvenir à *Samedi-Dimanche* un petit texte que (dans ma candeur) je voulais faire servir d'arbitrage. L'hebdomadaire publia donc une riposte virulente de Roussil à Barbeau et, pour finir, mon petit texte. Barbeau m'a raconté plus tard que, lorsqu'il vit en compagnie de

François Soucy la manchette de *Samedi-Dimanche*, il eut presque envie de se foutre à l'eau. Il ne fait aucun doute qu'aujourd'hui j'agis avec plus de doigté et plus de discernement. Mais, avec le recul, je dois reconnaître que Marcel Barbeau, cet hypersensible, cet intuitif profond, avait substantiellement raison. Il défendait des objets parfaitement vivants contre une tournure d'esprit qui tendait à rien de moins que l'imposition dans le nivellement le plus irrespirable de la forme d'esthétique la plus réactionnaire du monde. Il n'y a pas de compromission possible entre l'esprit authentiquement révolutionnaire et un esprit totalitaire qui a pour objectif d'imposer autoritairement à l'univers entier cette monstruosité d'obscurantisme qu'on appelle de la façon la plus mensongère « le réalisme socialiste ». Il n'y a pas à marchander, la liberté d'expression est indispensable au progrès de la connaissance. La liberté d'expression permet le pire mais elle permet aussi le meilleur. Le totalitarisme ne permet que la platitude stérile.

Fernand Leduc et Marcelle Ferron désapprouvèrent Marcel Barbeau et je me souviens d'une soirée chez Leduc où Marcel fut mis en accusation. Il se défendit passionnément. Du reste, Leduc lui-même reconnut volontiers que la *Place des Artistes* était une exposition « antiéducative ».

Beaucoup d'artistes de bonne foi ont été pris dans un dilemme. Le marxisme-léninisme semble apporter aux masses une amélioration économiquement mais propose en même temps l'abêtissement culturel. Pour ma part, je pense actuellement avec les anarchistes que deux impérialismes rivaux se disputent le contrôle du cosmos et avec le Borduas de *Refus global* qu'une nouvelle civilisation ne naîtra qu'après le triomphe mondial puis le pourrissement d'un de ces impérialismes... quand tous les vestiges de la civilisation actuelle, qui est encore partout la civilisation chrétienne avec ses habitudes de penser et sa morale, auront été abolis et qu'un renouvellement absolu des sources émotives aura été spontanément accompli ; les trésors poétiques dispersés actuellement dans l'univers étant des signes avant-coureurs de ce renouvellement révolutionnaire.

Mais il restait pour moi le problème de *Beauté baroque*.

Mon obsession était de gagner le prix du Cercle du Livre de France, afin de faire triompher le souvenir du Muriel que certaines goujateries avaient odieusement maculé. Mais, étant donné l'état de mon jugement, je ne savais plus moi-même si je devais poser le geste discutable d'inscrire mon roman au concours du Cercle. Je décidai donc de faire une lecture intégrale du roman devant une dizaine de personnes et je postai mes invitations. Toutes les personnes invitées ne vinrent pas mais je me souviens qu'il y eut Mousseau, Dyne, Goguen, Georges Ouvrard, Fernande Saint-Martin, Marie-Eve Liénard et quelques autres. La lecture eut lieu et dura cinq heures. Une fois cette lecture terminée, j'interrogeai à mots couverts mes auditeurs qui crurent comprendre de quoi il s'agissait. 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.

Il paraît, d'après ce qu'a publié *Photo-Journal*, que *Beauté baroque* fut rejeté en première lecture, pour motifs « d'immoralité », par madame Lucette Robert. N'appuyons pas davantage.

En 1954, ma santé personnelle s'était améliorée (temporairement, du moins). J'étais forcé de constater que, depuis le départ de Borduas, une grande démoralisation s'était amoncelée dans le groupe des peintres. Non seulement l'intransigeance d'antan n'était plus perceptible, mais même la moindre exigence semblait en déroute. Les non-figuratifs tendaient à se confondre avec les figuratifs les plus médiocres. Il fallait tenter un dernier effort pour sauver l'égrégore automatiste et pour cela je ne voyais qu'un seul homme : Borduas. Le grand peintre n'avait quitté le Québec que depuis peu de temps et déjà des jeunes ne le connaissaient que de réputation. Plusieurs m'avaient confié leur curiosité d'assister à la critique réputée de Borduas. Une idée me germa donc dans le cerveau : celle d'organiser une exposition de travaux plastiques non-figuratifs à laquelle tous les artistes pourraient soumettre des travaux dont la sélection

serait faite par Borduas. J'exposai donc mon projet par écrit à Borduas qui me répondit de New-York : à première vue, le projet ne lui souriait guère... il croyait même que je voulais lui faire jouer un rôle de « clown ». Pourtant, j'insistai en lui expliquant la gravité de la situation dont il ne se doutait pas et il finit par se laisser convaincre. Dans un accès de témérité, j'écrivis donc à la galerie Antoine qui consentit à mettre à notre disposition de vastes locaux. *La matière chante* prit forme. Borduas remania le texte d'invitation publique que je lui avais soumis ; tout imprégné de l'ambiance de « l'expressionnisme abstrait », il parla de peinture COSMIQUE et il mit l'accent pour la première fois sur L'ACCIDENT. Borduas arriva donc à Montréal, unique et irremplaçable, et la sélection publique avec critique des œuvres eut lieu à la galerie Antoine. Borduas n'avait rien perdu de ses nécessités éducatives ; soucieux de ne décourager aucun espoir, il accepta plusieurs bons petits tableaux mineurs mais il devint vite évident que la vedette de l'exposition irait, comme il se devait, aux vétérans de l'automatisme : Fernand Leduc, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau y avaient tous plusieurs tableaux, dont quelques-uns fort grands. Parmi les nouveaux venus, il était impossible de ne pas remarquer Ulysse Comtois et Denise Guilbault (que la plupart des lecteurs reconnaîtront plus facilement sous son nom actuel de Dyne Mousso). 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. Il y eut foule au vernissage... où, suivant une vieille tradition automatiste, il n'y avait que du cidre à boire. Les passions s'étaient apaisées à Montréal. La critique s'était beaucoup rajeunie et l'automatisme ne faisait plus horreur à personne. Les exposants semblaient très heureux. Borduas, lui, n'avait qu'un souci : il se reprochait la complaisance d'avoir accepté les toiles de Tomi Simard, et c'est tout. À ceux qui n'ont pas vu les expositions automatistes, je dirai qu'un accrochage de Borduas avait la rigueur et l'homogénéité d'un de ses tableaux. *La matière chante* était une exposition magnifique. Les objets les plus faibles constituaient des éléments

accessoires et nécessaires d'un tout glorieux. *La matière chante* représente le triomphe social de l'automatisme. Les critiques furent unanimement élogieuses. Georges Ouvrard et moi avions décidé de compter les visiteurs : en faisant abstraction du vernissage il y eut quelque 1,200 personnes qui vinrent voir l'exposition. Ce chiffre souligne la force ou la fragilité sociale de l'automatisme au terme de son existence collective.

Borduas était retourné à New York, quand l'hebdomadaire *L'Autorité* publia un article du peintre réactionnaire Claude Picher dans lequel il révélait que des exposants de *La matière chante* étaient des fumistes délibérés. Edmund Alleyn, qui avait signé son nom, était l'auteur d'un de ces tableaux et Jean-Paul Lemieux, qui avait signé Paul Blouyn sans doute parce que le comédien Paul Blouin avait caricaturé mon personnage dans une émission de CBFT, était l'auteur d'un autre de ces tableaux. La description que donnait Picher de la façon d'agir de Lemieux prouvait qu'il avait tout simplement réalisé un tableau d'automatisme mécanique (« ces tableaux possèdent les qualités universelles, disait Borduas dans *Refus global*, car les mêmes nécessités façonnent la matière ».) Le ton arrogant et sot de Picher était fort déplaisant, d'autant plus que les tableaux en question étaient passés singulièrement inaperçus à *La matière chante*. Je décidai de lui répondre, et je n'eus pas à me creuser la tête pour trouver des arguments. Il était patent que le seul fait de se mettre dans un état de mystification avait permis aux peintres conservateurs une joie propice à l'accouchement de résultats heureux inhabituels. Il paraît maintenant qu'on ne devrait pas parler de *La matière chante* dans une histoire de l'automatisme sous prétexte que la fumisterie des peintres québécois aurait déshonoré Borduas. Quelle attitude guindée et spécieuse ! C'est bien mal reconnaître le sens de l'humour de Borduas ! Vouloir coûte que coûte que le but mystificateur soit la preuve de la non-valeur du tableau produit, c'est être incapable de transgresser le postulat réactionnaire et caduc que l'essentiel réside dans l'intentionnel et le rationnel ; or, « la conséquence est plus importante que le but ». La polémique fut longue dans *L'Autorité* et j'eus à faire face un moment donné à trois adversaires. Je n'entreprendrai pas maintenant de résumer ce

que j'y dis, mais je suis sûr que je n'aurais pas à en retrancher une virgule. Après cette polémique Picher devint fou, comme moi ⁽³⁾. Aujourd'hui, à tête reposée, je suis tout à fait sûr que le tableau de Lemieux, même s'il s'avérait un des plus faibles de *La matière chante*, était certainement moins imbuvable que les dégueulasses tartines moroses et surannées qui lui valent régionalement une gloriole fort délicate de santé. À propos du persiflage de Picher, la postérité dira sans doute comme Borduas : « Cette commune grossièreté est laissée loin derrière ».

L'excellent critique Rodolphe de Repentigny affirma, dans son résumé de la saison, que *La matière chante* était l'exposition de l'année.

Si l'on fait justice des interprétations fantastiques auxquelles certaine mythomanie intéressée nous a habitués quand il s'agit de l'automatisme, il faut reconnaître que le mouvement a fini en beauté. *La matière chante*, ce fut la fin mais l'apothéose de la vie collective automatiste. Cet ultime effort automatiste sauva — c'est tout de même quelque chose — l'autonomie de l'art non-figuratif.

Mais, sans trop le savoir, à Montréal nous étions déjà au seuil de Thermidor. Vraisemblablement en attendant le sacre de Barnett Oldman.

L'esprit surrationnel, comme l'esprit romantique, est éternel. Mais l'égrégoire romantique n'existe plus depuis longtemps, et l'égrégoire surrationnel a cessé d'exister lui aussi.

Des objets automatistes surrationnels surgissent encore, de temps à autre, mais l'heure est arrivée de nouvelles aventures dans l'inconnu.

Les artistes automatistes poursuivent leur expérience personnelle, sainement dans la plupart des cas et suivant les exigences de chaque tempérament. Bonne chance, les gars !

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

(3) Sera-t-il oiseux au lecteur de se faire remémorer ici que la « maladie mentale » est une maladie comme une autre, qu'elle se soigne et qu'on peut en guérir ? Cette remarque ne s'adresse pas aux mufles qui n'en tiendraient pas compte de toutes façons.

vous lui avez imprimée, l'étincelle de votre énergie prend possession d'incalculables atomes auxquels pousseront les ailes de l'altitude immortelle. Muriel, souris aux copains enfiévrés dans ton impavide verticalité irréfragable. Jean-Paul Mousseau, Marcel Barbeau, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Riopelle, Marcelle Ferron, poursuivez l'exercice d'une générosité sans frontière engendrée par l'utérus global d'une fraternité jusqu'alors inimaginable et qui est un défi à la notion d'intensité. Nous sommes ensemble le vieil égrégore aux brousses moulues mais opalines.

Il me reste à dire qu'en 1958, dix ans après la parution de *Refus global*, la revue *Situations* de Goulet ouvrit une enquête auprès des signataires pour connaître leurs sentiments d'alors. Borduas n'étant pas décédé, l'esprit de *Refus global* n'était pas encore devenu *fashionable*. Quatre signataires, ayant pourtant à subir d'être précédés des ratiocinations pédantes et mesquines de personnes n'ayant rien eu à faire d'essentiel avec le mouvement, répondirent sensiblement au questionnaire : ce sont Borduas, Marcel Barbeau, Marcelle Ferron et moi.

Et en avant pour la révolution de la poésie !

Claude GAUVREAU

prend
ailes
névrosés
sseau,
Paul
névro-
ernité
inten-
ousses

on de
quête
alors.
it pas
rtant
quines
ouve-
sont



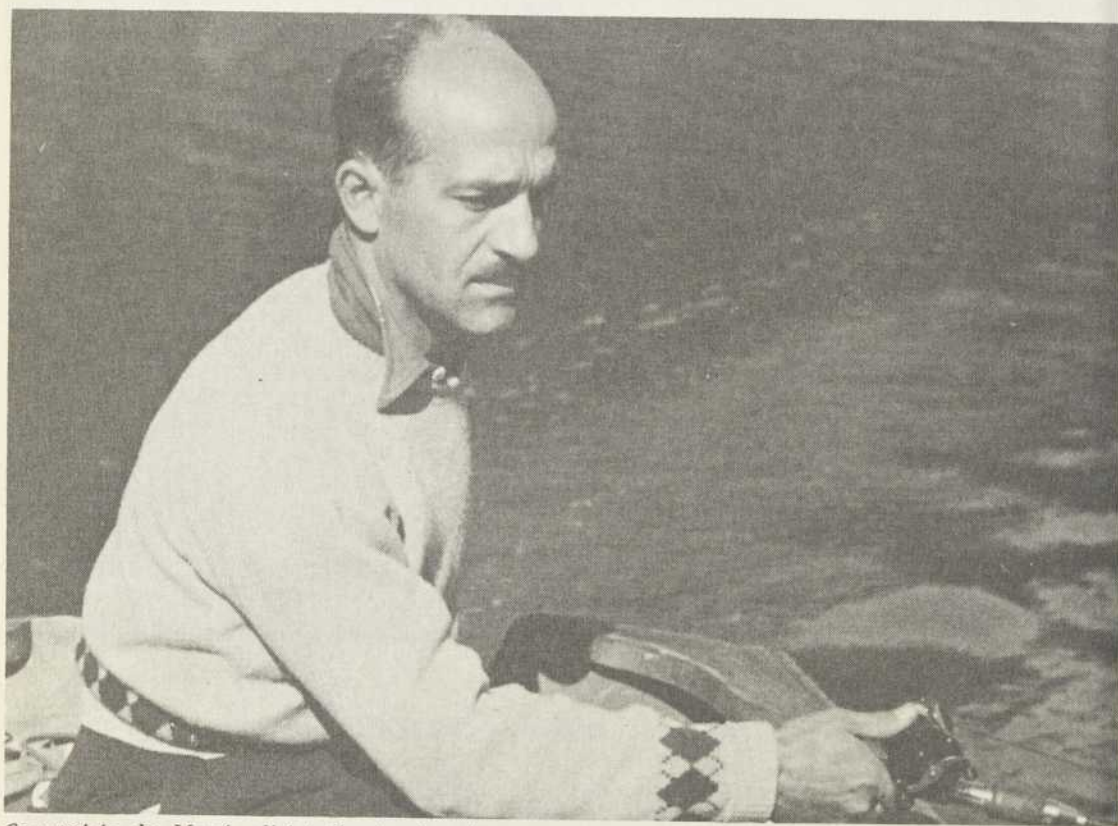
Courtoisie du Musée d'Art Contemporain

Borduas à St-Hilaire, 1927-28.



Courtoisie du Musée d'Art Contemporain

Borduas en 1928.

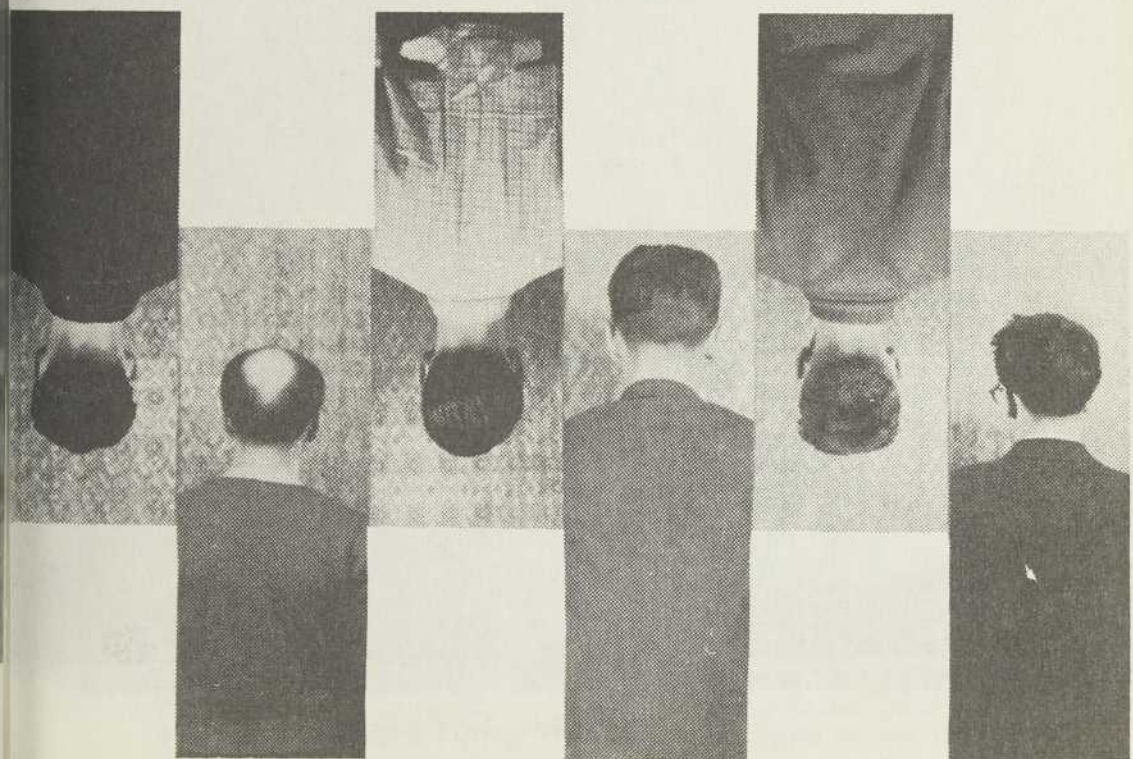


Courtoisie du Musée d'Art Contemporain

Borduas à la pêche en 1948-49.



Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Roger Fautoux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Jean-Paul Mousseau. Invitation à une exposition du groupe au 75 ouest, rue Sherbrooke — du 15 février au 1er mars 1947.





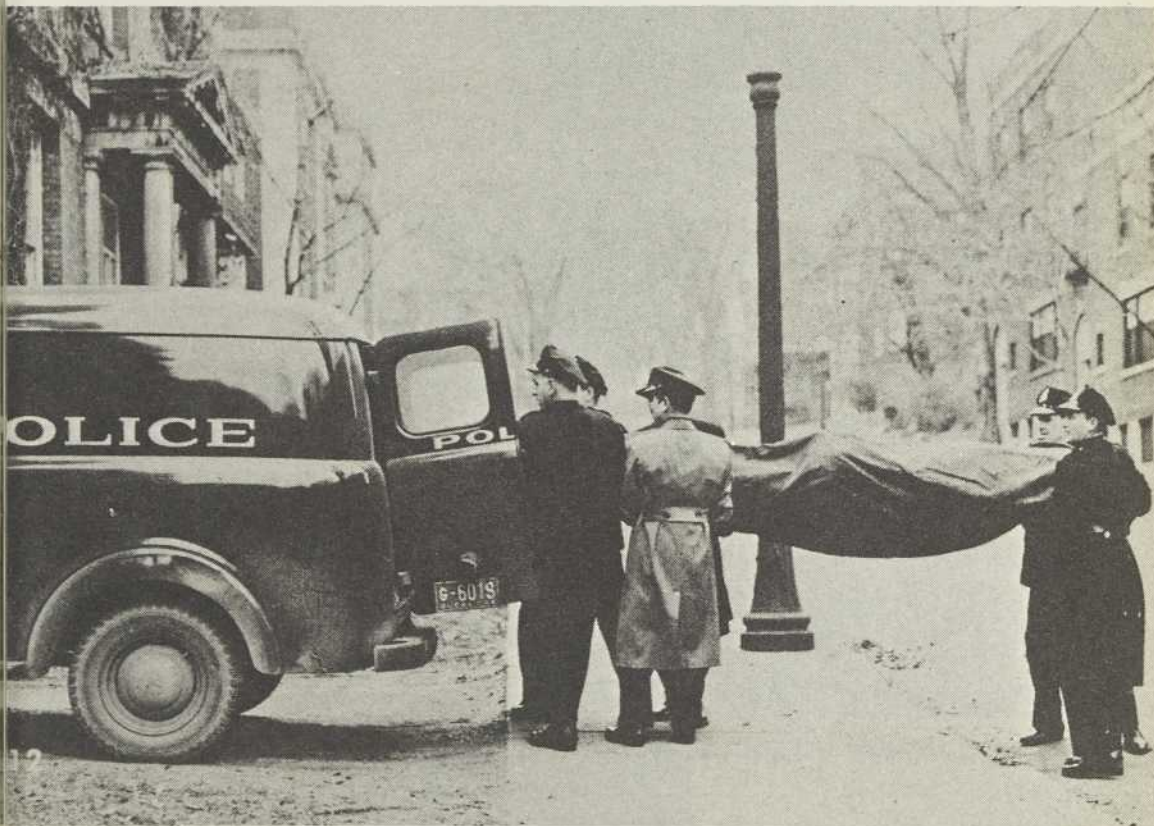
De gauche à droite : Marcel Barbeau, Jacques Ferron, Claude Gauvreau, René Hamelin, Jean-Paul Mousseau et Dyne Mousseau à la Librairie Tranquille en 1951.



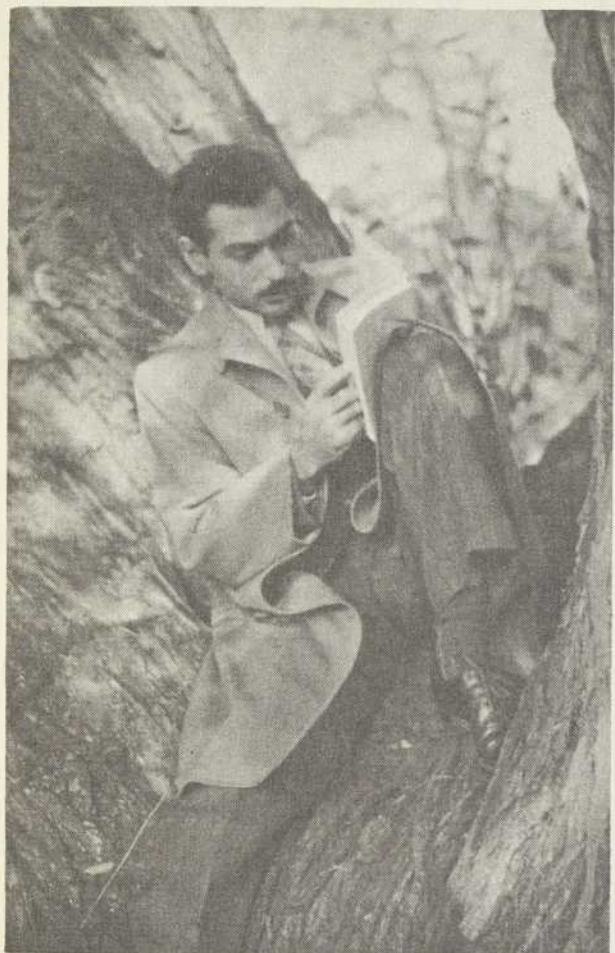
— Chut ! V'là les automatistes !
(Canadian Art Magazine, 1950)

Shh ! Here come the automatists !
(Canadian Art Magazine, 1950)

Caricature de Robert Lapalme reproduite de Lapalme 1930 - 1950,
Le Cercle du Livre de France, Montréal, 1950, p. 114.



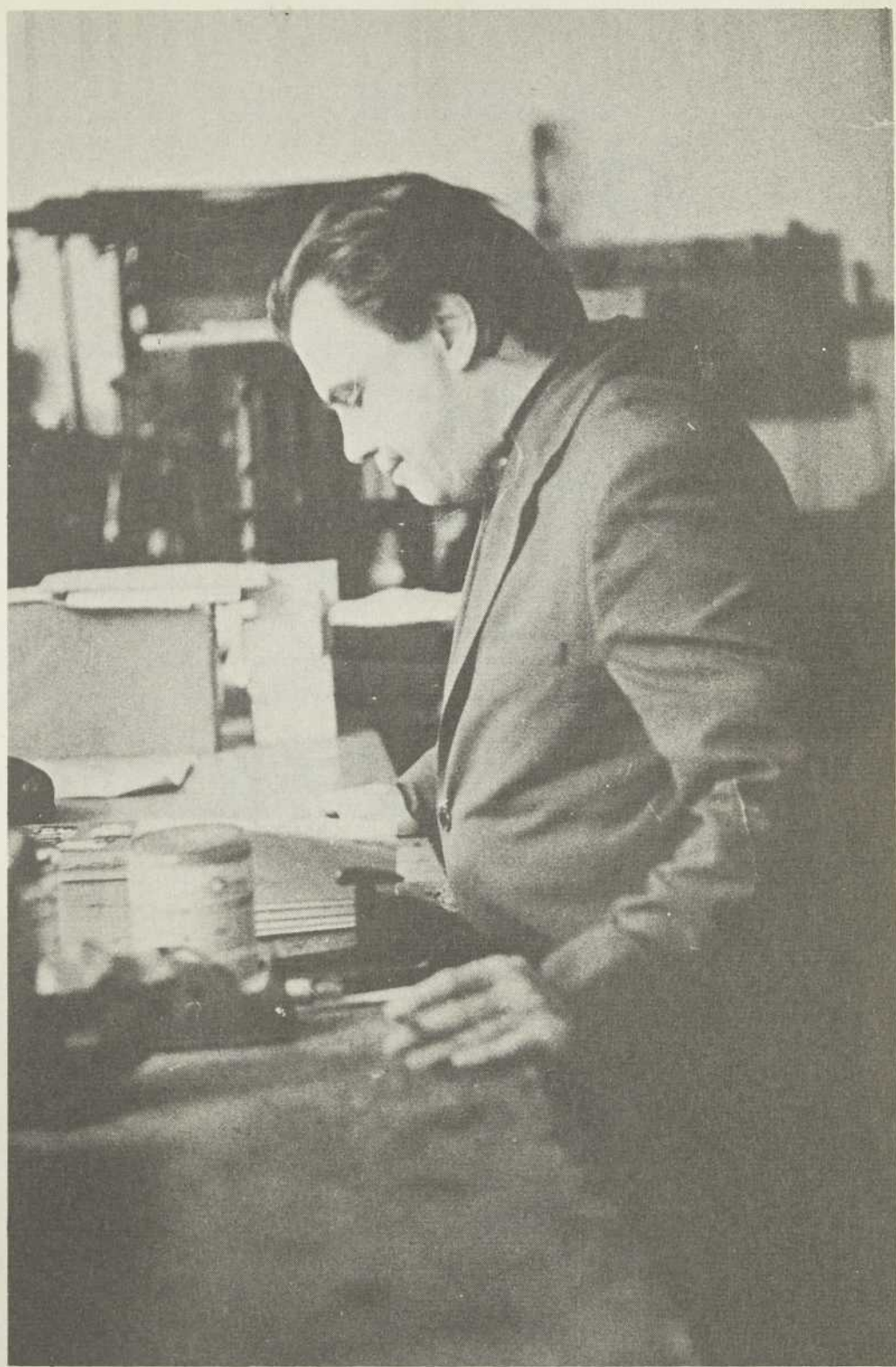
L'arrestation de « La Famille », sculpture de Robert Roussil, pour cause
d'obscénité. Celle-ci a lieu en 1949, soit un an après la parution de
Refus Global.



Gilles Hénault.
Vers 1950.



Paul-Marie Lapointe,
Ste-Adèle, juin 1969.



Claude Gauvreau à l'atelier d'André Goulet, 1968.



Dessin de Claude Gauvreau.
St-Hilaire, été 1954.

L'EXPOSITION DES REBELLES

campagne d'assainissement contre
l'arrivisme bourgeois infestant le jury
de l'art association

Cette exposition provient d'un point de départ négatif.

Cette exposition est le fruit, bâtard et sain comme la bâtardise, de l'événement le plus risible et le plus minablement passager: l'impuissance physiologique d'un jury de valets ligotés à discerner l'authenticité en la matière plastique.

Jacques de Tonnancour... Stanley Cosgrove... Messieurs les tributaires de la réussite mondaine... Finie la comédie! A bas les oripeaux! A bas les masques profitables d'un progrès simulé!

Messieurs les putains, messieurs les bonzes fardés, rejoignez le cimetière de granit qui est le diplôme mérité de vos sourires de bouse!

Nous ne sommes plus dupes.

La vie coule ailleurs. De nos mains angoissées nous la saisissons prestement!

De la négation fragile et facilement ridée, sort donc la trajectoire positive: Nous représentons le refus de la compromission. Nous sommes la rébellion, anthropophage et sereine, qui ne se domestique pas.

Nous sommes le refus du baisage des cons et des hémorroïdes. Nous sommes le refus de masturber l'arrivisme.

Jurys bôzardifiques, jurys-contrefaçons, baignez seuls en vos flaques de diarrhée! Nous refusons et nous refuserons de nous contaminer en vos parages.

Nous sommes le seul sérum méritoire du poids de vivre: la passion de la liberté et le fanatisme de l'intégrité.

*

DU 18 AU 26 MARS 1950, à 2035, MANSFIELD
De 11 h. A.M. à 11 h. P.M.

PROCLAMATION DES REBELLES

D'aucuns ont cru que c'était être badin que de se révolter contre l'injustice amorphe et sinueuse.

Néanmoins, les artistes de cette exposition auraient cru être lâches s'ils avaient contribué à ne pas terrasser l'opaque équivoque qui s'épaissit à la faveur d'abstractions verbales de plus en plus vagues: « avant-garde », « art moderne », « art pur » . . .

Il n'appartenait pas à ces artistes de plier l'échine devant des décisions fantaisistes, sous prétexte que ces décisions vexatoires leur étaient servies par des personnes que les bonnes volontés les plus onctueuses voulaient bien leur présenter comme des artistes créateurs.

Il ne leur appartenait pas d'agir comme si l'on pouvait croire que se valaient les démarches les plus veules et les démarches les plus coûteuses. Il ne leur appartenait pas de faire comme si l'authenticité et le courage et la rigueur et la générosité étaient des mots inventés par Riquet-à-la-Houppe.

Il ne leur appartenait pas, au moyen du plus pur silence séducteur, de s'anéantir complices de ce colin-maillard mortuaire.

Il ne leur appartenait pas de flatter l'échine des tractateurs influents comme on flatte la carcasse d'une chienne maigre.

Il ne leur appartenait pas de se mettre à l'enchère.

Ce qu'il appartenait à leur lucidité de nécessiter, c'était la revendication précise et brutale du droit au sens critique.

Il leur appartenait et il leur incombait de proclamer la séparation des contraires: de revendiquer le triage du

dilettante d'avec l'artiste, le triage du trafiquant d'avec le poète, le triage du sataniste d'avec le révolutionnaire.

Il leur était nécessaire de dénoncer la prostitution organisée des talents et la résignation croissante à la mollesse et à l'informe.

Il leur était nécessaire de rappeler que la découverte esthétique la plus importante de la dernière décade est l'universel pouvoir de pénétration que permet seul le jugement d'un objet sur l'authenticité de ses relations matérielles.

Il leur était impératif de ne pas caresser, essayer les petons susceptibles des plagiaires.

Il leur était urgent de mettre à jour le camouflage superficiel mais expert de l'académisme moderne aux audaces frauduleuses.

Il leur appartenait et il leur incombait de lapider les cons, les vaches, les culs, les sots, les tapettes, les bornés, les réactionnaires, les tâteurs de ministres, les collaborationistes des écoles abrutissantes, les professionnels de la pédale douce et des hardiesses plastiques de bon aloi.

C'est pourquoi — quels qu'aient pu être les caprices particuliers et accidentels du jury à leur endroit — tous les participants de l'Exposition des Rebelles ont manifesté leur écœurement envers l'incompétence et la partialité exhibées par le jury du Salon du Printemps.

C'est pourquoi, aujourd'hui et demain, eux peuvent prononcer les mots d'indépendance et d'intégrité sans baisser les yeux de honte.

Et c'est pourquoi tous demeurent convaincus que les ricaneurs et les euphémistes, au service de la presse bourgeoise, font davantage pitié qu'eux.

BORDUAS ET SA SOCIÉTÉ

« Ma méthode analytique ne part pas de l'homme mais de la période économiquement donnée ».

(Marx, Notes sur Wagner, *Le Capital*, t. III)

L'analyse sociologique de toute production artistique se bute au problème de la spécificité de la pratique artistique et de sa relative autonomie par rapport non seulement à l'économique et au politique mais aussi à l'idéologique. Pouvons-nous en effet ramener les œuvres d'art à des événements, à des sous-produits de la vie sociale ou de la personnalité de l'artiste ? La lecture de l'œuvre d'art exige souvent moins une analyse qu'une communion : « Admets d'abord, tu comprendras ensuite ». L'artiste dans les instants féconds de son effort créateur ne peut être identifié à l'artiste dans sa vie d'homme « moyen ». Cependant, l'œuvre d'art même si elle est distincte, individualisée, et « stylisée » pour reprendre la terminologie de Fernand Dumont ⁽¹⁾, n'en demeure pas moins encadrée dans le flux des significations collectives : elle est à la fois événement et avènement.

Le cas Borduas

Le cas Borduas est intéressant en ce sens qu'il permet de poser le problème du rapport entre la pratique artistique et la pratique idéologique d'un artiste dans une société donnée, celle

(1) DUMONT, Fernand, *Le lieu de l'homme*, H.M.H., 1968.

du Québec de l'après-guerre. Il ne s'agit pas pour nous d'entreprendre la recherche de contaminations idéologiques dans la production proprement picturale de Borduas. Notre étude se limite à son discours, le « Refus global » : sa pratique artistique doit se doubler d'une pratique idéologique pour que ses œuvres deviennent significatives, socialement opérantes. « L'image est moins sociale que le concept, elle est plus propre à nous révéler l'être solitaire, l'être au centre de sa volonté » ⁽²⁾. Aussi les tableaux de Borduas, qui suscitent dès les premières expositions admiration et critique, ont cependant besoin d'un prodigieux commentaire, le sien, son « Refus global » :

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

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

Le discours devient donc nécessaire : « Rejetons de modestes familles canadiennes-françaises... » Et la parole est dès lors libérée. Pour les Québécois, commence une autre histoire, celle de la liberté de parler :

« ... son acte fut inouï. En fait, il a brisé notre paralysie organisée. Il l'a anéantie d'un seul coup, par son refus global. Il fut le premier, que je sache, à faire cela. Jamais personne avant lui n'avait prouvé le mouvement, tous, plus ou moins, avaient tergiversé. Personne ou presque n'avait été assez spirituel pour tenter enfin une véritable expérience. Borduas s'en est remis complètement à l'esprit. Il a joué tout. *Le Canada français moderne commence avec lui*. Il nous a donné un enseignement capital qui nous manquait. Il a délié en nous la liberté ». ⁽³⁾

(2) BACHELARD, Gaston, *La Terre et les Rêveries de la volonté, essai sur l'imagination des forces*, José Corti, 1948, p. 176.

(3) VADEBONCŒUR, P., *La Ligne du Risque*, H.M.H., 1963, p. 186, voir aussi p. 185-6: « Borduas fut le premier à rompre radicalement. Sa rupture fut totale. Il ne rompit pas pour rompre; il le fit pour être seul et sans témoins devant la vérité. Notre histoire spirituelle commence à lui (...) Borduas fut le premier à se reconnaître dans l'obscurité totale et à assumer son vrai dénue-ment... »

Le « Refus global » marque la « liquidation de l'unanimité des valeurs jadis traduites en un discours culturel cohérent », que sociologues et historiens nomment « idéologie de conservation » et que Borduas symbolise par « le goupillon et la tuque ».

Par ses tableaux, Borduas attaquait la légitimité d'une École : « il a bravé courageusement, écrit Claude Gauvreau en 1947, les injures grossières, les culs-de-jatte intellectuels et a réalisé la seule forme d'art contemporain qui soit vivante » ⁽⁴⁾. En tant que « créateur », qui n'a d'autre principe de légitimation que sa production, il s'oppose aux « professeurs », « responsables de la prédication culturelle et de l'organisation de l'apprentissage capable de produire la dévotion culturelle » ⁽⁵⁾. Conflit entre les prêtres et le prophète... Aussi Borduas connaît-il le sort de tous les novateurs :

« Sa peinture ne laisse personne indifférente : elle suscite les admirations ferventes ; d'autre part, ses dénigreur sont nombreux et non moins violents. Un de ses ennemis, qui ne connaît pas le sens des mots, a même été jusqu'à parler de bolchévisme, à propos de cet art qui bouleverse ses conceptions de petit bourgeois réactionnaire.

Grâce à leur instinct de conservation, les gens savent fort bien que Borduas est de ceux qui veulent « que ça change ». Ils n'ont qu'à regarder sa peinture pour s'en apercevoir. Et pourtant on ne trouve pas dans ses tableaux de formes reconnaissables, d'êtres ou d'objets familiers... ⁽⁶⁾

La peinture de Borduas était donc, avant même son « Refus global », une agression contre l'orthodoxie, celle des « conservateurs de la culture ». Mais, elle fait aussi problème à la gauche québécoise, dont les rédacteurs du journal « Combat ». La

(4) GAUVREAU, Claude, « La peinture n'est pas un hochet de dilettante », in *Combat*, 21 décembre 1946.

(5) BOURDIEU, Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur » in *Les Temps Modernes*, novembre 1966, p. 894.

(6) HENAULT, Gilles : « Un Canadien français — un grand peintre : Paul-Émile Borduas », in *Combat*, 1^{er} février 1947.

discussion sur l'art entre Gilles Hénault et Pierre Gélinas est en ce sens révélatrice d'une position ambivalente.

Hénault, pour sa part, à la suite d'une tentative d'explication « marxiste » du surréalisme ⁽⁷⁾ conclut que « bien qu'en France, celui-ci soit en régression, il peut encore (à l'heure actuelle dans notre province) constituer une « protestation vivante contre une forme de société ». Il est aussi, il faut l'admettre, un art d'évasion » ⁽⁸⁾. Toutefois, il se refuse à établir une adéquation directe entre œuvre d'art et idéologie. Quant à Gélinas, rédacteur en chef de *Combat*, il est beaucoup plus radical : il fustige les « soi-disant révolutionnaires de la toile, qui se placent à contre courant du progrès de l'humanité sur le plan économique, politique et social ».

« Bien sûr, précise-t-il sur la base d'une différence entre le révolutionnaire et le révolté, un individualiste petit bourgeois peut se révolter. Mais quel en est le sens ? Elle est limitée à son ego, au meilleur elle vise à faire accepter une formule par une société existante. Elle ne s'attaque pas au problème fondamental de changer la société ». ⁽⁹⁾

Gélinas attaque-t-il dans ce texte, Borduas ? Il ne le précise pas. Mais le « Refus global » est, en partie une réponse à de telles accusations :

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

(7) « Celui-ci n'est possible que dans une société où les valeurs sociales de la classe bourgeoise n'exercent plus aucun attrait sur les artistes et où la classe prolétarienne montante ne porte qu'en germe ce qui sera plus tard la culture prolétarienne. Alors l'artiste n'est plus sollicité par des thèmes généraux (mythologie religieuse, événements historiques), se replie sur lui-même et poursuit pour son son compte des recherches qui expriment des préoccupations plus restreintes, plus particulières ». (Gilles Hénault, « Discussion sur l'art », in *Combat*, décembre 1947).

(8) Ibid.

(9) GÉLINAS, Pierre, in *Combat*, 29 novembre 1947.

Dans son « Refus global », Borduas ne nie pas uniquement une forme d'art mais toute une société et déplace ainsi la polémique du champ esthétique au champ sociétal. Pour dissiper tous les malentendus, il double sa pratique artistique d'un discours, dans lequel il renvoie dos à dos et les révolutionnaires et les intégristes. Ce discours est d'autant plus intéressant, voir intrigant, qu'il n'est que peu écouté, même par les éléments progressistes. Vadeboncœur lui-même en témoigne :

« Quelques-uns d'entre nous pensaient que notre histoire était finie. Nous éprouvions dans la masse du peuple, dans ses institutions, une telle force d'inertie qu'elle nous paraissait invincible. *Nous admirions infiniment Borduas, mais nous pensions que son aventure n'aurait guère de suite.* L'avenir du Canada français nous paraissait condamné. Il y a moins de dix ans de cela ». ⁽¹⁰⁾

Aussi la compréhension du « Refus global », de sa visée qui est sociétale, exige-t-elle l'insertion de ce discours dans son contexte englobant, c'est-à-dire la société québécoise de l'après-guerre.

Idéologie dominante, classe dominante, formation sociale

Lorsque l'Union Nationale reprend le pouvoir en 1944, le Québec est déjà entré dans sa seconde phase d'industrialisation, seconde phase dont l'élément-moteur est la guerre 39-45. En effet, celle-ci signifie : demande considérable de produits de mines et forêts, de biens manufacturiers divers ; expansion des industries existantes et établissement de nouvelles ; croissance économique principalement liée aux secteurs de guerre (aviation, construction de navires, production de munitions). Dans l'après-guerre, le rythme d'industrialisation se maintient, voir s'accélère : la croissance globale du Québec entre 1935 et 1955 est même plus rapide que celle de l'Ontario ⁽¹¹⁾. Mais dans

(10) VADEBONCŒUR, P., op. cit., p. 205.

(11) « Le taux annuel d'augmentation de la production est de 5.71 pour cent dans le Québec et de 4.99 pour cent dans l'Ontario. C'est l'industrie minière, principalement, qui place le Québec en

le sens d'une différenciation-complémentarité : « le Québec continuerait, comme depuis fort longtemps, à détenir des avantages dans l'industrie légère, axée principalement sur les biens de consommation et l'Ontario, dans les biens d'équipement dont surtout les produits du fer et de l'acier » ⁽¹²⁾.

Le Québec devient effectivement une société à économie industrielle : cette deuxième vague d'industrialisation, non qu'elle soit plus forte que la première mais qu'elle est cumulative, réussit à imposer la *modernité*. Le passage, déjà amorcé dans les années '20 puis devenu significatif au cours des années '30, qui voient naître une nouvelle forme de syndicalisme, le syndicalisme industriel, ne s'affirme vraiment qu'après la guerre 39-45. Au primat de l'exécution succède le primat de l'organisation : le petit atelier disparaît devant la grande entreprise. Celle-ci emploie des centaines et même des milliers de travailleurs, utilise des méthodes de production de masse, possède des équipements nombreux et des capitaux considérables. De nombreux métiers (tisseur, boulanger, imprimeur, etc.) trouvent une place dans la grande industrie, mais sous le régime du salariat et dans un encadrement administratif. Ceux qui ne se transforment pas sont appelés à disparaître : c'est le cas de nombreux forgerons, ébénistes ou tonneliers. Parallèle à cette prolétarianisation des métiers, il y a aussi croissance de l'importance des métiers mécaniques : l'introduction de la machine engendre alors une foule de métiers, auparavant inconnus. Enfin ce passage de l'atelier à la grande entreprise se manifeste aussi par l'apparition de nouvelles catégories d'emploi tels les contre-mâîtres, les employés de bureau et les manœuvres de l'industrie manufacturière. ⁽¹³⁾

Le Canadien français n'est alors plus cultivateur ou homme de métier indépendant : il devient ouvrier salarié d'usine, le plus souvent subalterne de Canadiens anglais et dans un milieu de plus en plus sécularisé. Les villes, et principalement Montréal

avant de l'Ontario à ce sujet ». (André Raynauld, *Croissance et Structure économiques de la Province de Québec*, p. 91).

(12) *ibid.*, p. 95.

(13) Allen et Larkin, *Tendances occupationnelles au Canada*.

capitale commerciale et manufacturière (qui regroupe en 1951, plus de 36.0% de la population) absorbent les surplus de population rurale...

Mais le Québec, tout en étant devenu une société industrielle et urbanisée, n'en conserve pas moins une culture traditionnelle, dans ses tentatives de préserver sa spécificité culturelle et dans l'idéalisation de la société pré-industrielle : le Québec est alors de fait une « société traditionnelle à économie industrielle »⁽¹⁴⁾. L'écart entre la structure de cette société et sa culture est très grand. La conscience des élites repose encore en grande partie sur des garants métasociaux (dont la religion) : elles ne sont guère orientées par un système de valeurs dont les axes principaux seraient la volonté de développement et le progrès social. Le passage d'une domination de l'idéologique à une domination de l'économique — et donc la formation d'un véritable État capitaliste — s'effectue mais lentement ; de ce passage, Duplessis symbolise toutes les tensions, voire les ambiguïtés et les contradictions.

a) *De la domination idéologique à la domination économique*

À la dépression de 1929, particulière dans son intensité et dans ses conséquences, qui est la résultante d'un mal développement historique (politique et économique), correspond, du moins ici au Québec, un *sur-développement idéologique*, souvent sans rapport concret avec les problèmes et les objets qu'il réfléchit mais déterminant. Les Canadiens français, du moins leur élite, devant cette dépression et ses répercussions sociales, ne font pas que réagir par un antagonisme envers le capitalisme ou les étrangers, mais élaborent certaines solutions et même esquissent le projet d'une société future, un projet d'exister collectif. Les types d'action proposée sont divers⁽¹⁵⁾, mais le plus important demeure la *formule corporatiste*, « la plus importante réforme où aimaient à se complaire nos pen-

(14) Touraine, A., *Sociologie de l'action*, le Seuil.

(15) voir M.K. Oliver, *The Social and Political Ideas of French Canadian Nationalists, 1920-1945*, McGill University.

seurs sociaux » ⁽¹⁶⁾, de Mgr Paquet ou Mgr Bruchési à Maximilien Caron, Gérard Picard, Alfred Charpentier, Fr. A. Angers ou François Hertel, et même Esdras Minville, Gérard Filion, Victor Barbeau, le Père Lévesque, etc., et ce pour des motifs aussi divers que le désir de destruction du système capitaliste actuel ou le rêve d'un millénarisme égalitaire. Cette solution est perçue à la fois comme le remède à l'anarchie du laissez-faire et comme moyen d'éviter le totalitarisme, c'est-à-dire le juste-milieu entre le libéralisme, le fascisme et l'étatisme communiste. Aussi, satisfait-elle autant les « progressifs » que les « réactionnaires ». Et quelle qu'en soit l'ambiguïté, cette doctrine corporatiste, souvent qualifiée de « projection d'attitudes rurales dans un nouveau monde industriel confus », a malgré ou peut-être du fait de son imprécision et de son caractère utopique, une très grande influence : elle inspire l'importante loi de l'extension des conventions collectives, mobilise par ses propositions simples (achat chez nous, nationalisation de l'électricité, etc.) l'attention de la population et enfin est, par la médiation du Programme de Restauration sociale, — « document » central de cette période des « années tristes » pendant laquelle les Canadiens français prenant conscience des faiblesses du capitalisme cherchent des solutions conformes à l'enseignement des encycliques papales, — à la base de la formation de l'Action Libérale Nationale et de la fondation de l'Union Nationale.

L'Union Nationale, en effet, née de la coalition fragile entre Duplessis et Gauvin, endosse, à son premier congrès, ce « Programme » des réformes, qui se veut le « juste-milieu » entre le laissez-faire et le socialisme, une sorte de « New Deal » transformant le capitalisme sans l'éliminer : réformes agraires, réformes financières et industrielles, réformes gouvernementales et électorales. Aussi ce nouveau parti reçoit-il l'appui du Devoir et de l'Action Catholique, de l'U.C.C., de la C.T.C.C. ainsi que des éléments populaires et progressifs : les objectifs nationalistes, apanage de la droite, et les objectifs socio-économiques, celui de la gauche, semblent pour la première fois pouvoir se

(16) TRUDEAU, P.E., *La Grève de l'amiante*, 1956.

fondre.

À l'élection de 1935, l'Union Nationale obtient plus de quarante sièges et constitue une opposition forte et virulente discréditant l'administration libérale. Et l'année suivante, par l'exploitation habile du sentiment anti-trust et anti-canadien-anglais et par les promesses de réformes économiques, sociales et administratives, il balaie le Québec et s'approprie soixante-seize des quatre-vingt-dix-neuf sièges de l'Assemblée législative. Cette grande victoire est alors vraiment perçue par la population comme la réconciliation de deux projets jusque-là exclusifs, l'un national-culturel et l'autre socio-économique, comme « l'inauguration d'une nouvelle ère dans la politique québécoise par la destruction du contrôle des industriels étrangers sur l'économie et par la mise en avant de réformes sociales et économiques importantes »⁽¹⁷⁾. Mais dès son ascension au pouvoir, Duplessis modifie son orientation politique : l'Union Nationale, de parti de réformes socio-économiques devient, entre 1936 et 1939, un parti de conservatisme économique insistant plus sur la lutte contre le gouvernement central que sur la lutte contre les trusts. Et sa politique s'arque plutôt vers les problèmes des régions rurales : établissement d'un système de crédit agricole à taux d'intérêt bas, création d'écoles d'agriculture, construction de nombreuses routes en régions rurales, expansion du programme de colonisation, etc. Conscient de l'importance du vote rural, Duplessis valorise par ces mesures et dans ses discours, le milieu et le mode de vie ruraux et rejoint ainsi les aspirations d'une partie importante du clergé et des élites professionnelles et intellectuelles québécoises, principaux définisseurs de l'idéologie de conservation. Cette idéologie « définit le groupe québécois comme porteur d'une culture, c'est-à-dire comme un groupe qui a une histoire édifiante, qui est devenu minoritaire au XIX^e siècle et qui a pour devoir de préserver cet héritage qu'il a reçu de ses ancêtres et qu'il doit transmettre intact à ses descendants. Essentiellement cet héritage se compose de la religion catholique, de la langue française et d'un nombre indé-

(17) Quinn, F.Q. *The Union Nationale*, University of Toronto Press, 1963, p. 73.

terminé de traditions et de coutumes. Le temps privilégié de cette idéologie est le passé... »⁽¹⁸⁾. L'idéologie de conservation est en fait l'articulation cohérente d'un messianisme, d'un agriturisme et d'un anti-étatisme.

Cependant il serait abusif d'identifier Duplessis comme définitif d'une telle idéologie. Mais celui-ci y puise abondamment en autant que cette idéologie assure la légitimité de l'ordre social et son unification. Son discours idéologique n'en demeure pas moins différent. Et en cela, la position de Duplessis est quelque peu paradoxale : il prend des encycliques papales, dont s'inspire largement notre élite cléricale et intellectuelle, leur rejet du socialisme et du communisme, mais il ignore leur critique du libéralisme économique. Ainsi alors que l'idéologie de cette élite cléricale et intellectuelle est une « idéologie religieuse » (d'un catholicisme médiéval ?), le discours de Duplessis est dominé par le *juridico-politique*⁽¹⁹⁾ : la fonction en est l'occultation des contradictions réelles de la société, dont le conflit classe dominante / classes dominées, du rôle de plus en plus dominant de l'économie et de la consolidation d'un véritable État capitaliste. Entre ce qu'il se « dit » et ce qu'il se présente dans ses institutions et ses actes, le décalage est très grand.

b) *Consolidation de l'État capitaliste*

État de classe, il se dit par le biais d'une politique autonomiste envers le gouvernement fédéral, État du peuple-nation. État d'une société à économie industrielle, il se dit État d'une société à économie agricole : « Parmi les entreprises privées, affirme Duplessis dans le Discours du Trône de la Session de 1947, aucune n'est plus importante que l'agriculture à laquelle

(18) RIOUX, Marcel, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », *Revue de l'Institut de Sociologie*, Université Libre de Bruxelles, no 7, 1968.

(19) « L'idéologie est elle-même relativement divisée en diverses régions que l'on peut par exemple caractériser comme l'idéologie morale, juridique et politique, religieuse, économique, philosophique, etc... il faut remarquer également que l'on peut déchiffrer, en général, dans l'idéologie dominante d'une formation sociale, la dominance d'une région de l'idéologie sur les autres régions (Poulantzas, N., *Pouvoir politique et classes sociales*, Maspero, 1968, p. 226).

revient une place prépondérante dans notre économie ». « Liberté, égalité, droit, devoir, règne de la loi, État de droit, individus-personnes, volonté générale » sont ses mots d'ordre... État d'un « bloc » au pouvoir, il se dit représenter « l'intérêt général » et incarner la « volonté populaire ».

Mais de fait un tel État capitaliste a pour fonction « de désorganiser politiquement les classes dominées tout en organisant politiquement les classes dominantes...⁽²⁰⁾ et de permettre le contrôle du politique par l'économique. Parti de réformes, l'Union Nationale devient effectivement le champion du capitalisme industriel. L'accélération de l'industrialisation du Québec durant les années d'après-guerre⁽²¹⁾ peut même être attribuée en partie aux politiques économiques de l'Union Nationale (encouragement d'investissement de capitaux étrangers, exemption de taxes aux nouvelles manufactures, etc.), dont les grands axes sont : la conviction que la prospérité et le bien-être du Québec dépendent de l'exploitation des ressources naturelles et de l'expansion de son industrie manufacturière et la conviction qu'une telle croissance est fonction de l'entreprise privée et non de l'État. Ce dernier point est important : « Nous sommes d'opinion, précise Duplessis dans le Discours du Trône de la Session de 1948, que le paternalisme d'État est l'ennemi du véritable progrès. Nous croyons que la Province de Québec sera développée plus rationnellement et plus rapidement par l'initiative privée bien comprise c'est-à-dire saine et juste ». L'État ne doit donc ni contrôler ni régulariser l'économique : il doit tout simplement encourager et collaborer avec l'entreprise privée. Aussi Duplessis, à son retour au pouvoir en 1944, poursuit sa politique d'encouragement et collaboration avec les capitalistes américains et étrangers. Et il s'oppose à toute nationalisation, principalement celle des entreprises hydro-électriques : la nationalisation du Montréal Light, Heaht and Power Company par l'administration libérale en 1944 est qualifiée par Duplessis, de « bolchévique ». Enfin, alors qu'il choie les industriels et les

(20) POULANTZAS, op. cit., p. 203.

(21) voir D.J. Firestone, « Recent Industrial Growth », in Jean-Ch. Falardeau, éd. *Essais sur le Québec contemporain*, Québec, 1953, p. 45-54.

fermiers, Duplessis adopte une politique discriminative envers les travailleurs et principalement les syndicats... peut-être afin que la main-d'œuvre québécoise demeure docile et à bon marché ! Et au nom de « l'intérêt général » et pour la « sauvegarde de la démocratie »...

Opposition et repression ou l'État policier

Toute opposition est alors très difficile. Duplessis mène une politique personnelle « où chacun se connaît et où le prince octroie ses largesses aux bons — ceux qui votent pour lui — et laisse croupir les méchants, les comtés et les régions qui lui manifestent quelque opposition » ⁽²²⁾. Cette opposition ne se manifeste que sporadiquement et ne s'organise que lentement : elle se confronte en fait à deux pouvoirs, politique et religieux, qui se sont greffés l'un sur l'autre et qui s'épaulent.

Dès la prise du pouvoir en 1936 par l'Union Nationale, Duplessis s'aliène plusieurs personnes au sein même de son parti, qui tout en étant nationalistes comme le « Chef », sont cependant plus radicaux sur le plan socio-économique : ceux-ci s'opposent énergiquement au conservatisme économique de Duplessis et à son alliance avec les capitalistes. Et en 1942, ils forment le *Bloc Populaire* ⁽²³⁾. Outre les dissidents de l'Union Nationale tels Paul Gouin, René Chaloult, Dr. Philippe Hamel, on y retrouve aussi un petit groupe de libéraux fédéraux en « rupture de ban » ainsi qu'un groupe de jeunes nationalistes très actifs dont le leader est André Laurendeau. La politique du *Bloc Populaire* est similaire à celle de l'Union Nationale des années '30 : articulation du projet national-culturel (opposition à la guerre et à la conscription) et du projet socio-économique, fondé sur l'enseignement des encycliques. Le Bloc, même s'il ne reçoit pas l'appui explicite de la Hiérarchie, parvient à mobiliser l'inquiétude exprimée par le bas-clergé devant

(22) RIOUX, Marcel, op. cit.

(23) Le nom même du parti « Bloc Populaire » indique clairement qu'il s'agit d'une fraction de la classe dominante mais distincte de la fraction au pouvoir. Voir Poulantzas, op. cit., sur la notion de « bloc au pouvoir ».

la disparition du mode de vie traditionnel, dont les causes perçues sont : la mobilisation et l'industrialisation de guerre. Donc opposition à la guerre et à la conscription, inquiétude d'ordre moral et désir d'assurer l'autonomie provinciale, telles sont les orientations du Bloc, qui ne se différencie de l'Union Nationale que par une radicalisation de sa politique sociale. Mais ce nouveau parti ne parvient pas à une consistance doctrinale : action fédérale ou provinciale ? lutte pour le corporatisme et la nationalisation ou défense des positions de Maxime Raymond et Lacroix, tel ou tel leader ? ... Autant de problèmes partiellement résolus. Cependant, aux élections provinciales de 1944, le Bloc, qui exploite le ressentiment populaire contre les régimes libéraux du Québec et d'Ottawa et qui formule un programme politique progressif, semble avoir des chances de renverser le pouvoir. Mais il manque d'organisation et il est rapidement identifié à un mouvement de jeunes et d'urbains. Pour sa part, Duplessis porte sa campagne sur les droits provinciaux tout en exploitant le sentiment antisémite et d'opposition à la guerre et concentre ses efforts sur les régions rurales. Enfin il promet la remise en vigueur de la loi du Cadenas, ce qui lui assure l'appui de la Hiérarchie et des conservateurs, alarmés par la récente élection de Fred Rose du « Parti Ouvrier-Progressiste » dans Montréal-Cartier et par l'activité importante de communistes dans les syndicats. Aux élections du 8 août, l'Union Nationale reprend le pouvoir : n'ayant obtenu que 38.2% du vote, il regroupe toutefois 52% des sièges. Quant au Bloc Populaire, il ne recueille que 15% des suffrages et n'élit que quatre candidats. Et une autre période alors s'ouvre : le régime duplessiste, deuxième version. De « chaud » la situation politique québécoise, redevient selon Mason Wade ⁽²⁴⁾, « froide » ...

La seule véritable opposition qui soit permanente et qui devienne inquiétante est celle du mouvement syndical. Certes, la C.T.C.C. (la C.S.N. d'avant la déconfessionnalisation) appuie à sa fondation et au début des années '30, l'ordre établi et sou-

(24) WADE, M., *Les Canadiens français, de 1760 à nos jours*. Cercle du Livre de France.

tien l'idéologie nationaliste dominante qui s'oppose à l'industrialisation et nie l'existence de classes sociales aux intérêts opposés : catholique, nationaliste, corporatiste et réactionnaire, elle est plus préoccupée de combattre les unions internationales, plus progressives, que de lutter contre le patronat ⁽²⁵⁾. Mais dès la fin des années '30, la C.T.C.C. devient plus agressive et sur le plan économique (les deux grandes grèves dans le textile et la métallurgie en 1937) et sur le plan politique (opposition aux législations anti-syndicales telles la loi du Cadenas en 1937 et les bills 19 et 20 en 1938). Mais la grande mutation de la C.T.C.C. ne s'effectue que dans les années d'après-guerre. Dans les années antérieures, l'opposition est principalement le fait des unions internationales et nationales, pour qui « les ouvriers forment une classe sociale dont le syndicalisme doit défendre les intérêts contre un patronat exploiteur » — elles luttent « pour l'instauration d'une démocratie économique par la socialisation des moyens de production et n'hésitent pas à recourir à la grève pour appuyer leurs revendications ⁽²⁶⁾. L'expansion et la radicalisation que connaît le mouvement syndical à la fin des années '30 et durant les années de guerre, période qui en est aussi une d'expansion industrielle prodigieuse, est attribuable aux unions internationales et nationales, principalement celles affiliées à la C.I.O., qui par sa formule d'un syndicalisme industriel touche à une fraction importante de travailleurs négligée par les vieux syndicats de métiers. À l'intérieur de ses cadres militent des éléments dynamiques et progressifs, dont en particulier les membres du Parti Communiste. Cette période est le moment d'une organisation syndicale sans précédent — les effectifs syndicaux passent de 17,372 en 1936 à 208,246 en

(25) Voir Paul Bélanger, Mutations de syndicalisme québécois : hypothèse en vue d'une recherche, in *Recherches Sociographiques* IX, 3, 1968 ; aussi Louis Maheu, *Développement industriel, problème social et systèmes d'action à la naissance du syndicalisme catholique*, thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1967.

(26) Bélanger, P., op. cit., p. 268. Il est nécessaire de nuancer cette description : les unions internationales dans les années '30 sont relativement progressives... en autant que le gompérisme, dont le porte-parole québécois est Gustave Francq, est progressif ! Le Diction « Aide-toi et le ciel t'aidera » est maintes fois utilisé...

1946 — mais aussi de luttes intersyndicales acharnées ⁽²⁷⁾. Le mouvement syndical déclenché dans les industries de guerre s'étend rapidement aux autres industries et autres secteurs d'activité. Ainsi, le secteur des services, où les conflits sont jusqu'alors quasi inexistants, connaît entre 1940 et 1945 une grande agitation.

Quant à la C.T.C.C., elle demeure quelque peu à l'écart de cette expansion et de cette agitation : représentant en 1935 près de 75% des effectifs syndicaux du Québec, elle n'en groupe en 1945 que 36%. Aussi se voit-elle dans l'obligation de modifier (et radicaliser) sa politique et de renouveler ses cadres : en 1946, le vieux leader conservateur, Alfred Charpentier est remplacé par le tandem Gérard Picard et Jean Marchand, dont les objectifs sont proprement syndicaux et ouvriers. La C.T.C.C., très dynamique, devient alors une force sociale, dont l'importance à l'intérieur de la société québécoise, sera reconnue lors de la fameuse grève de l'amiante, à Asbestos en 1949...

L'émergence du mouvement syndical comme force sociale ne s'effectue cependant pas sans difficultés, sans heurts : elle est principalement contrecarrée par le pouvoir politique, par Duplessis. Son opposition, au nom du « respect des droits de l'employeur » et du « maintien de l'ordre et de la loi », ne se manifeste pas uniquement par des mesures législatives (loi du Cadenas, bills 19 et 20, modification-violation de la loi des Relations de travail, bill 5, etc.) mais aussi par l'utilisation d'institutions de répression physique organisée, tels la police et le système pénitentiaire. La tactique de Duplessis est alors de déclarer illégale la grève et d'envoyer des détachements de la police provinciale : à Valleyfield en juin 1946 et à Noranda en novembre de la même année. Cette tactique sera de nouveau utilisée lors des grands conflits syndicaux d'Asbestos (1949), de Louiseville (1952) et de Murdochville (1957). Les militants

(27) Il faut une Loi des Relations Ouvrières (en 1944) pour régulariser ces conflits intersyndicaux. Cette loi, présentée et acceptée sous l'administration libérale, réglemente aussi les conflits ouvriers/patrons.

syndicalistes les plus actifs sont alors le plus souvent arrêtés ⁽²⁸⁾. Cette répression organisée, qui apparaît à l'état « nu » trouve sa légitimité dans la fameuse « chasse aux communistes »... L'État capitaliste sous l'administration de Duplessis, devient un *État policier*.

La possibilité d'un éclatement, d'un renversement du pouvoir politique paraît aux acteurs sociaux contestataires mince : Vadeboncœur lui-même en témoigne. Les classes et groupes dominés vivent encore leurs conditions d'existence dans les formes du discours politique dominant. Parlant du Canadien français, le père Gagnon ne dit-il pas :

« Nous nourrissons un goût morbide inavoué pour la soumission morale... Pensée standardisée. Idées toutes faites. Passivité qui ignore les problèmes, qui n'affronte pas les obstacles, mais les contourne ou les retranche. Être d'emprunt. Rien n'est à soi, ni ses idées, ni ses décisions, ni sa foi même... Nous formons d'excellents seconds, ternes et obséquieux... Cette obséquiosité intérieure, c'est l'hostilité rentrée, l'hostilité des faibles... » ⁽²⁹⁾.

Mais la machine puissante de Duplessis, comme l'affirme P. E. Trudeau dans « La grève de l'amiante » sera cependant impuissante à réduire le bouillonnement de certaines manifestations révolutionnaires, dont la grève d'Asbestos est la plus notable. Moment où le syndicalisme décide de parler par lui-même et reçoit un appui inédit de l'Église qui se dissocie du pouvoir politique, moment d'une prise de conscience de la domination de l'économique, cette grève signifie en fait la mutation de la communauté canadienne-française : celle-ci devient une véritable société industrielle, en ce sens qu'elle se dit et se veut industrielle...

(28) Ainsi lors du conflit de Valleyfield, sont successivement arrêtés, condamnés et emprisonnés Kent Rowley, directeur de l'Union du textile, Madeleine Parent, Azelus Beaucage et nombre d'autres.

(29) GAGNON, E., *L'homme d'ici*, H.M.H., 1963.

Visée du Refus global

De cette mutation, le Refus global est la manifestation à la fois prophétique et critique. En effet celui-ci est d'abord et avant tout distanciation et rupture par rapport à la société qui ment et à celle qui construit.

La principale contestation de Borduas est celle de l'idéologie « religieuse » dominante, qu'utilise (et qui utilise) habilement Duplessis :

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

En ceci, Borduas rejoint (et dépasse) la contestation des syndicalistes, journalistes ou intellectuels d'alors. La Faculté des Sciences Sociales de l'Université Laval constitue déjà un centre de critique sociale, sinon le plus important, du moins le plus cohérent, auquel viennent se greffer des revues, dont Cité Libre. Le discours d'un P. E. Trudeau, dans la Grève de l'Amiante, est en fait semblable par cette négation d'un système archaïque de valeurs :

« Nos idéologies toutes faites de méfiance de l'industrialisation, de repliement sur soi, de nostalgie terrienne, ne correspondait plus à notre éthos bousculé par le capital anonyme, sollicité par les influences étrangères, et émigré sans bagage dans la capharnaüm moderne où la famille, le voisinage, la paroisse — piliers traditionnels contre l'effondrement — n'offraient plus le même support. Dans une société industrielle, telle que développée par le capitalisme, il fallait d'autres remèdes... »

Mais alors que ces divers groupes ou individus situent leur contestation dans le champ juridico-politique, Borduas concentre la sienne sur le champ religieux : le Refus global est d'abord la libération de la domination de l'Église... De plus, la contestation de Borduas se différencie aussi par le fait qu'il re-

fuse la société qui se construit, la société industrielle, dont le fondement est le « rendement maximum ». Ne crie-t-il pas :

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

L'homme a modifié si radicalement son milieu qu'il doit maintenant se modifier pour vivre à l'échelle de son nouvel environnement... Les progrès matériels n'ont en effet pas permis le renouvellement des fondements de la sensibilité de l'homme, de son subconscient. D'autre part le passage du primat de la religion (de « l'acte de foi ») au primat de la raison (de l'acte calculé) ne constitue pas une libération de l'homme.

Ainsi, pour Borduas, le problème ne se situe pas au niveau du modèle de société : il renvoie dos à dos la société capitaliste et la société communiste « stalinienne »⁽³⁰⁾, toutes deux totalitaires et répressives. Le problème se situe plutôt au niveau du modèle d'homme et du modèle de civilisation. C'est pourquoi, devant la possibilité d'une prise du pouvoir par les « amis de la Révolution », Borduas rétorque-t-il :

(30) Certes, plusieurs signataires du Refus global étaient marxistes, mais tous refusaient non nécessairement le système communiste mais la société soviétique « stalinienne ». Ils furent même approchés par les membres canadiens français du Parti Communiste qui leur proposaient une ligne d'action commune, voire leur offraient des postes... Cependant le groupe de Borduas refusa... de passer d'une sainte famille (l'Eglise) à l'autre (le Parti).

« Comme si changement de classe impliquait changement de civilisation, changement de désirs, changement d'espoirs ».

La solution est alors dans « un complet épanouissement de nos facultés d'abord, et, ensuite, un parfait renouvellement des sources émotives qui puissent nous sortir de l'impasse et nous mettre dans la voie d'une civilisation impatiente de naître ». Aussi au primat de la raison faut-il substituer celui de l'imagination : « PLACE À LA MAGIE... » Une révolution culturelle, quoi ?

D'où l'actualité du Refus global... Les « situationnistes » de l'Université de Strasbourg s'en inspirent directement... Marcuse, pour sa part, pose aussi, dans son dernier essai « Vers la libération », la nécessité d'une nouvelle sensibilité... qui permette « un au delà de l'homme unidimensionnel ». Enfin au Québec, le Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des Arts formule le projet-plan d'un devenir - autre de notre société qui est en continuité avec la pensée de Borduas : primat de l'imagination, de la créativité, de la culture « ouverte »... Borduas - l'utopiste, dont le Refus parut un discours délirant, est-il sur le point d'être récupéré ? Certes objet de consommation, Refus global amuse. Mais sens d'une action, il inquiète toujours !

Marcel FOURNIER

CLAUDE BERTRAND
JEAN STAFFORD

LIRE

LE REFUS GLOBAL

AVANT-PROPOS

Nous vous proposons, dans cet essai, une re-lecture du manifeste Refus Global. Nous croyons que tout texte apparaît comme « un système différentiel, c'est-à-dire comme système fonctionnant à différents niveaux dans la liaison / opposition de ces différents niveaux entre eux » ⁽¹⁾. Nous supposons que les différents niveaux de ce texte (le manifeste Refus Global) se découpent dans des conditions de lisibilité exprimant un champ théorique de lecture et de non-lecture ; ces conditions de lisibilité dépendent des idéologies dominantes dans une société donnée (et des types de « structures mentales »). Une nouvelle lecture propose toujours une réponse nouvelle au problème initial soulevé par le texte et cela dans la recherche d'une équivalence (ici, il s'agira de deux équivalents) qui oscille entre un lu et un non-lu théoriques.

Dans cet essai nous tenterons de prouver que le manifeste Refus Global est une utopie et nous proposerons une nouvelle lecture de cette utopie, en supposant que celle-ci « n'est pas pure illusion mais mise à jour d'un système positif de normes qui, indépendamment de toute référence à leur possible réalisation donne seul la mesure de ce qui se passe » ⁽²⁾. Nous

(1) HOUDEBINE, J.-L., « Première approche de la notion de texte » dans *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, pp. 282-283.

(2) SEBAG, L., *Marxisme et structuralisme*, Paris, Payot, 1964, p. 77.

allons essayer aussi d'illustrer l'actualité du manifeste Refus Global dans les luttes sociales d'aujourd'hui (au Québec).

L'utopie comme produit de la « culture seconde » est un effort de « stylisation » pour créer un lieu (temps et espace) habitable pour un homme qui se veut « total » car, comme l'écrit Fernand Dumont, si « la culture est, pour l'homme, distance de soi-même à soi-même » ⁽³⁾, le fait de « créer » une utopie est une illustration des possibilités d'existence d'une culture seconde non-utilitaire (non-récupérée par le système industriel) et suppose que cette distanciation est, en soi, possible. Notre projet en est un de valorisation du manifeste Refus Global car, nous croyons que :

« ... nous devons aujourd'hui nous efforcer de mettre l'accent justement sur ces facteurs que Marx considérerait comme utopiques, pour les opposer à cette attitude mécanique et passive devant les possibilités du milieu humain, que ses ouvrages les plus connus ont contribué à fonder » ⁽⁴⁾.

INTRODUCTION

Le manifeste Refus Global sera étudié ici comme un culturème c'est-à-dire une unité de communication très large dans une culture donnée. Le culturème sera étudié à plusieurs niveaux : nous allons considérer le manifeste Refus Global dans un espace, un temps et une forme ; nous allons aussi étudier l'activité automatiste et l'actualité du Refus Global dans le Québec contemporain comme des prolongements et une actualisation de cet espace, de ce temps et de cette forme.

Le manifeste Refus Global peut aussi être appelé, selon la formulation de Julia Kristeva, un « idéologème » en ce sens que la structure du texte (le lu et le non-lu que nous expliquerons plus loin) se rattache à la structure du texte sociétal (aux discours idéologiques : niveau de la connotation) ;

(3) DUMONT, F., *Le lieu de l'homme*, Montréal, H.M.H., 1968, p. 13.

(4) RIESMAN, D., *La foule solitaire*, Paris, Arthaud, 1964, p. 376.

il s'agit d'une relation « d'inter-textualité », car « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement, la profondeur » ⁽⁵⁾.

Le manifeste Refus Global est surtout un texte et sera surtout étudié comme texte (sauf dans l'étude des prolongements) ; par texte nous entendons ici :

« ...non seulement l'objet saisissable (par l'impression de ce qu'on appelle un livre, un roman), mais la totalité concrète à la fois comme produit déchiffrable et comme travail d'élaboration transformateur. En ce sens, la lecture et l'écriture du texte font à chaque reprise partie intégrante du texte qui d'ailleurs, se calcule en conséquence. Il s'agit donc d'un texte ouvert donnant sur un texte généralisé » ⁽⁶⁾.

Nous allons ici utiliser les concepts de « la sémiologie comme science de la production textuelle » plutôt que la sémiologie comme partie de la linguistique « science du signe et de l'échange ». Nous allons aussi utiliser une grille d'analyse (dont les termes seront expliqués dans chacun des chapitres) qui permet de situer le texte (et l'inter-textualité) comme le produit d'un ensemble « E » équivalent au culturème (le manifeste Refus Global). Cette grille se visualise de la façon suivante :

$$\frac{\text{Espace lu}}{\text{Espace non-lu}} + \frac{\text{Temps lu}}{\text{Temps non-lu}} = \frac{\text{Texte sociétal}}{\text{Texte sociétal}} = \text{(équivalent général)} = \text{« E »}$$

(équivalent topique)

L'idéologie, comme l'utopie, est aussi un culturème en ce sens qu'elles sont, toutes deux, un investissement dans la culture, la différence réside dans le type d'investissement, à court ou long terme. Dans cet essai nous allons supposer (comme hypothèse) que le manifeste Refus Global est une utopie ; dans

(5) SOLLERS, P., « Ecriture et révolution » dans *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 75.

(6) SOLLERS, P., « Niveaux sémantiques d'un texte moderne » dans *Théorie d'ensemble*, ibid., p. 319.

son sens large nous adoptons la définition d'Alain Touraine : « Nous nommons utopie tout effort d'un acteur historique pour s'identifier directement au sujet historique, au-delà des médiations institutionnelles et organisationnelles » ⁽⁷⁾ — dans son sens étroit (comme étude d'un texte) l'utopie correspond à un équivalent topique dans la convergence d'un espace non-lu et d'un temps non-lu. Nous pouvons illustrer cette convergence par le schéma ci-dessous :

Ici l'équivalent général correspond à l'idéologie de conservation et l'équivalent topique correspond à l'utopie telle qu'elle se

Espace Temps	Lu	Non-lu
	Lu	Non-lu
Lu	Équivalent général	Illisibilité
Non-lu	Illisibilité	Équivalent topique

manifeste dans le Refus Global ; l'illisibilité correspond au point de fuite d'où on ne peut rien lire.

L'équivalent topique correspond à ce que Roland Barthes appelle « une chaîne flottante de signifiés » ⁽⁸⁾ ; les signifiants, au niveau du texte social, n'apparaissent pas clairement car, il n'y a pas « d'ancrage » ni de « relais » entre les signifiés et les signifiants.

Nous croyons aussi que le manifeste Refus Global est une utopie pédagogique en ce sens qu'il élabore un discours qui

(7) TOURAINE, A., *Sociologie de l'action*, Paris, Seuil, 1965, p. 164.

(8) Voir BARTHES, R., « La rhétorique de l'image » dans la revue *Communications*, no 4, 1964, p. 44.

se veut exemplaire, une négation exacerbée face à un pouvoir (équivalent général) qui rend toute opposition impossible.

I. 1 *Le Refus Global comme Rhétorique*

Un texte ne livre jamais au départ les lois de sa composition. ⁽⁹⁾ Bien au contraire, la vérité dont il procède s'établit à partir d'une opération de dédoublement, laquelle pourrions-nous appeler « opération de la compossibilité du texte ». Cette opération, que d'aucun ne soupçonne, agit avec une telle rigueur et une telle nécessité qu'on est parfois porté à oublier ou à ignorer le caractère proprement limitatif des choix historiques, politiques, sociaux ou religieux qui s'imposent à nous dans le secteur de la vie privée ou publique. L'histoire politique, sociale et littéraire du Québec nous fournit plusieurs exemples frappants de réductions de toutes sortes. Le fait, par exemple, que notre histoire littéraire n'ait jamais produit des œuvres à caractère philosophique n'est pas un fruit du hasard. Des choix s'imposent et, à l'intérieur de ces choix, agissent des nécessités. Cette limitation constitue par ailleurs le point essentiel de « l'opération de la compossibilité du texte » i.e. le lieu éclairé de l'expérience textuelle. Tout se passe comme s'il existait à l'intérieur de tout discours deux sortes d'espaces textuels : un espace non-lu, non lisible, et un autre espace entièrement lu, lisible, mais ce dernier se déplaçant toujours vers le premier en un point de fuite, point d'illisibilité qui ne se laisserait percevoir qu'à travers un contrôle d'ordre affectif, idéologique, religieux, social, économique ou politique.

L'épreuve de « compossibilité du texte » en sera donc une de déchiffrement de ces deux espaces. Mais ce déchiffrement peut être, à certaines époques, presque impossible. Tout dépend essentiellement des conditions de lecture que nous offre une époque. Ces conditions reflètent généralement la vie matérielle et intellectuelle des individus et des groupes d'individus à l'intérieur d'un milieu géographique et à une période déterminée

(9) Voir DERRIDA, J., *La pharmacie de Platon*, no 32, hiver 1968.

de leur histoire. Il se peut ainsi, qu'à une certaine époque, l'expérience vécue de chaque homme ou de chaque groupe d'hommes ne nous livre que la partie lue du discours. Ce pourrait être le cas d'écritures politiques qui n'assument pas une fonction critique en face de la réalité existante mais tendent à renforcer le texte de cette réalité en proposant à l'homme des tâches qui le dépouillent plus qu'elles ne l'enrichissent. Les contrôles d'ordre affectif, idéologique, religieux, sociaux, politique ou économique prendront alors le dessus sur la part subjective et profonde de chaque individu ou de chaque groupe pour dissoudre celle-ci dans le tissu objectif des lois de l'histoire. Une telle objectivité, Marx l'a vu, est une escroquerie monstrueuse, car elle s'étend à l'ensemble de la vie économique et sociale. Elle fait apparaître les lois d'une économie à une certaine période donnée de l'histoire comme les lois objectives de l'histoire, de même qu'elle fait apparaître les idées d'une époque comme les idées universelles. Or, Marx l'a aussi bien souligné, « les idées de la classe dominante sont aussi à toutes les époques les idées dominantes ; autrement dit la classe qui est la puissance matérielle dominante de la société est aussi la puissance dominante spirituelle » ⁽¹⁰⁾. Cette pseudo-objectivité dissout donc les rapports concrets entre les individus dans une pseudo-histoire. Le discours littéraire, politique ou religieux ne peut alors qu'être lu puisqu'il se présente essentiellement sous la forme de la clairvoyance ou de l'évidence. Il élimine en lui tous les contenus irrationnels et douteux. En d'autres termes, nous pourrions dire que ce discours constitue en lui-même sa propre fin. C'est pourquoi il s'acheminera de plus en plus vers des formules toutes faites, type slogans politiques « Maître chez nous » ou « il faut que ça change ». Les réductions partielles ou totales entreprises par de tels discours sont plus profondes qu'on ne le pense. Elles établissent un stade assez élevé dans l'opération de compossibilité du texte sociétal. Nous verrons que, dans le cas du Refus Global, ce stade a pris la forme d'une utopie. Utopie certes, puisque pour la société québécoise de

(10) Voir MARX, Karl., *L'Idéologie Allemande*, Classiques du Marxisme, Editions Sociales, Paris, 1966.

1950, il ne s'agissait pas tellement de formuler en des termes concrets l'avenir de la société québécoise mais bien, d'abord, de lui infuser cette part d'exemplarité des sociétés industrielles. Il y a ainsi tout un symbolisme qui se dégage des « pratiques » privées ou publiques d'une société comme celle du Québec qui a passé de l'ère agricole à l'ère industrielle, de l'ère d'une idéologie de conservation à l'ère d'une idéologie libérale ou pluraliste. Ce symbolisme, qui est bien loin d'être un symbolisme pur, nous le retrouvons au sein du manifeste Refus Global. C'est à travers celui-ci que nous pourrions y discerner la part imposante d'un second espace et d'un second temps du discours, le couple espace non-lu / temps non lu. Ce dernier constituera la phase exemplaire du discours.

Or, nous voudrions ici tenter d'établir, à partir du manifeste Refus Global, une épreuve de compossibilité de texte afin de pouvoir retrouver ou sinon, récupérer certains moments importants de notre culture. Cette épreuve se veut une tentative de jeter les jalons d'une analyse du phénomène Borduas dans la société québécoise. Nous utiliserons ici le manifeste Refus Global comme exemple pouvant servir de modèle à une telle élaboration. Nous nous attacherons dans un premier temps à montrer le mécanisme fonctionnel qui peut régir une épreuve de compossibilité textuelle et dans un second moment, comment cette épreuve trouve son application dans le manifeste Refus Global. L'épreuve présente en sera donc une de déchiffrement ou de re-lecture i.e. une tentative de ré-investissement d'un acquis culturel et idéologique.

L'appellation « Refus Global » joue un rôle déterminant dans « l'épreuve de compossibilité » du texte sociétal à l'intérieur duquel elle s'insère. On peut y voir là deux sortes de phénomènes. L'un visant d'abord une activité de rechange — le terme de Refus impliquant ici une négation d'un ordre existant de valeurs —, l'autre s'intéressant à une universalisation des valeurs niées (le terme de normalisation serait peut être ici plus exact) par la société — le terme de Global jouant ici le rôle de catalyseur des valeurs niées et non-niées par le discours. Cependant, on le remarquera ici, pour peu qu'on y regarde, le terme composé « Refus Global » n'a rien qui ressemble à une entité

pleinement concrète. Il est, pourrions-nous dire, un terme général qui peut être perçu par tous, i.e. par tous ceux qui connaissent le code de la langue française. Il n'est pas concret puisque le discours qui le supporte n'avait pas au moment où il a été publié de référent dans la réalité du texte sociétal de la province de Québec. On sait que le Refus Global a été composé par un petit groupe d'intellectuels. Eux seuls étaient à ce moment là les supporteurs de leurs affirmations. La situation serait aujourd'hui fort différente.

Or, en nous en tenant d'abord au strict point de vue logique du discours, nous tenterons ici de retrouver les motivations profondes (extra-linguistiques) qui ont servi de support au discours du Refus Global. Ces motivations nous portent à distinguer la présence de deux champs textuels bien précis à l'intérieur du discours Refus Global. Un premier champ s'attachant à faire apparaître le couple espace lu / temps lu du discours (plus précisément les phases 1 à 7 du manifeste) nous livrera l'acquis culturel et historique qui a servi de support au texte sociétal tel qu'il existait dans la période d'avant 1950 au Québec. Un second champ, celui du couple espace non-lu / temps non-lu (phases 7 à 11), nous livrera l'aspect proprement idéal du discours i.e. ce qui ne trouve pas encore de signifiant dans la réalité du Québec des années de 1950. C'est ce second aspect qui nous amènera à définir le Refus Global comme un pur signifié sans lien concret avec une situation sociale et historique donnée.

Mode de fonctionnement

Qu'il s'agisse du couple espace lu / temps lu ou du couple espace non-lu / temps non-lu l'opération de la compossibilité du texte sociétal se définira de la façon suivante :

- A) Par un équivalent général autour duquel viennent se greffer sous le mode de la description, de la déclaration ou de la naturalisation, un discours historique (i.e. la matière historique du texte sociétal telle qu'elle a été perçue par son ou ses auteurs), un discours politique (i.e. une formulation ex-

plicite ou implicite d'un idéal collectif quelconque tel qu'il a été envisagé par le ou les auteurs) et enfin un discours formel (i.e. du point de vue général où nous nous plaçons, le fait que le texte Refus Global renvoie toujours à une série d'autres textes). ⁽¹¹⁾

Le mécanisme principal à l'œuvre, dans ce qu'il est convenu d'appeler le texte sociétal est celui de la signalisation. Cette signalisation recouvre selon le cas trois modes de présentation. Ce peut être celui de la description, celui de la déclaration et enfin celui de la naturalisation. ⁽¹¹⁾

Ces trois modes de présentation peuvent apparaître ou bien séparés les uns des autres dans un rapport d'exclusion réciproque, ou bien ensemble dans un rapport d'inclusion réciproque les uns des autres.

Il y a description (au niveau du discours) lorsque celui-ci fait appel à une connaissance générale ou particulière du texte sociétal mais avec un effacement des commentaires et des justifications.

Il y a déclaration (au niveau du discours) lorsque celui-ci fait appel à une connaissance générale ou particulière du texte sociétal avec présence de commentaires mais avec une absence totale ou partielle de justifications.

Il y a naturalisation (au niveau du discours) lorsque celui-ci fait appel à une connaissance générale ou particulière du texte sociétal avec présence de commentaires et de justifications.

- B) Par un équivalent général ou topique comme forme totale ou développée. Dans la dérive infinie des situations (produits, faits et gestes de toutes sortes) une hiérarchie des valeurs s'institue toujours. À l'intérieur de cette hiérarchie (qui est toujours une genèse), certains éléments ou représentations d'éléments acquièrent une importance primor-

(11) Nous empruntons ici à Gérard Genot la formulation qu'il a donnée des différents discours à l'œuvre au sein d'un texte. Voir GENOT, G., « L'écriture libératrice », *Communications*, no 11, Seuil, Paris.

diale par rapport à d'autres. Dans le cas du Refus Global, qui est une forme de représentation (le langage ici), ce peut être la substitution de l'idée du « règne de la peur et de l'angoisse » au « règne de la MAGIE et de l'AMOUR ». On assiste ici à un phénomène de transfert de signifiés. Certains passent en désuétude et d'autres acquièrent une valeur. Mais ce transfert ne saurait se faire sans but, sans finalité. Une finalité quelconque accompagne toujours le remplacement d'un mode de valeurs par un autre. Cette finalité constitue le point essentiel de l'organisation des valeurs et de leur unité. Celles-ci (les valeurs) se condensent toujours en un point unique, point limite de la représentation, sorte de support éthique, idéologique ou religieux de la valeur i.e., son expression idéelle. Cette expression peut recevoir le nom d'équivalent général (selon qu'elle trouve un signifiant dans la réalité) ou d'équivalent topique (selon qu'elle ne trouve pas de signifiant dans la réalité). Le manifeste Refus Global comportera ces deux sortes d'équivalents : un équivalent général (l'idéologie de conservation qui a prévalu au Québec entre les années 1940 et 1950) et un équivalent topique (l'utopie du Refus Global par exemple). Ces équivalents sont toujours le lieu d'une identification consciente ou inconsciente de la part des sujets qui les postulent. Cette expression idéelle permet l'ancrage de toutes les motivations qui agissent au sein d'une collectivité donnée. Or celle-ci peut agir selon le cas dans deux sens bien distincts. Ou bien *a*) elle permet à une idéologie de se conserver et elle s'appelle alors équivalent général *b*) ou dans un autre sens, elle agit dans le sens d'une destruction de l'idéologie existante et des valeurs qui la supportent et elle s'appelle alors équivalent topique.

1. Ce qui est lu dans tout discours, c'est ce qui s'exprime sous la forme de la généralité par la présence d'un équivalent général qui peut être accepté et compris par une majorité d'individus. Le lu, c'est ce qui peut être perçu du premier coup d'œil par les individus d'une époque. Il fait généralement appel à une absence

de justifications, de preuves. Il se caractérise le plus souvent au niveau du discours par la présence de termes métaphoriques qui ont partiellement perdu leur pouvoir de signifier. Le lu définira l'ordre des persistances syntaxiques et sémantiques du texte sociétal à l'intérieur du discours. Il comprend toutes les contraintes linguistiques, sociologiques, politiques, économiques, psychiques, sexuelles, etc., que constituent le texte sociétal.

- 1.o. Le couple espace lu/temps lu du discours, c'est le niveau de dénotation du texte sociétal. Ce niveau est généralement perçu par l'auteur où les contemporains qui le lisent lorsque le mode de naturalisation apparaît d'une façon claire et précise au sein du discours. Lorsqu'il y a naturalisation au niveau du discours, la vraisemblance est généralement inutile puisque la naturalisation est présence de justifications, de preuves. Cette naturalisation sera d'autant plus forte qu'elle s'appuiera sur une théorie scientifique. Cependant elle n'est jamais totale ni achevée.
2. Ce qui est non-lu dans tout discours, c'est ce qui s'exprime sous la forme de la généralité mais qui ne peut être compris ni accepté par tous. Autrement dit, c'est ce qui tente d'acquérir une vraisemblance au niveau du discours mais qui, en réalité, n'en a pas au niveau du texte sociétal. Nous entendons ici par vraisemblance ce qui, selon Platon et Aristote, s'accorde avec l'opinion commune. Le non-lu exprimera une activité d'échange et aussi la conscience de cette activité. Cette conscience est un investissement au niveau du discours de tout le corps textuel. Cet investissement se fera ici, dans le sens d'une rupture avec un certain état des choses et des situations.
- 2.o. Le couple espace-non-lu/temps-non-lu du discours, c'est le niveau de connotation du texte sociétal. Cette pression s'exerce par une prééminence, au niveau du

discours, des modes de la description et de la déclaration mais avec une absence partielle ou totale du mode de la naturalisation. Cette absence de naturalisation peut toutefois être supplée par le degré de vraisemblance auquel tente d'accéder le discours. Si cette vraisemblance n'apparaît pas, comme c'est le cas dans le manifeste Refus Global, le discours de l'auteur trouvera alors sa seule justification dans un équivalent topique.

3. Un problème se pose toutefois. Le lu suppose, disons-nous la présence du mode de naturalisation. Or, cette naturalisation n'apparaît pas au niveau du discours du Refus Global. Elle apparaît seulement au niveau du texte sociétal de la vie privée et publique du Québec de 1950. Nous aurons donc à supposer que les couples lu/non lu ne sont pas des entités métaphysiques stables et immuables mais que le lien qui les unit est un rapport dialectique et temporel. L'épreuve de composibilité du texte sociétal trouve donc sa justification profonde au sein de la théorie du matérialisme dialectique et historique de Marx et Engels.

I. 2 *Le Refus Global comme Rhétorique*

*Le Lu **

Équivalent général : idéologie de conservation.

PHASE 1. (Lu) **

+ *Rejetons de modestes familles canadiennes-françaises, ouvrières ou petites bourgeoises, de l'arrivée au pays à nos jours*

*

+ mode de la description

= mode de la déclaration

+ / = mode déclaration/description

** Refus Global a été découpé en onze phases. Ces dernières sont ici reproduites en italique.

restées françaises et catholiques par résistance au vainqueur, par attachement arbitraire au passé, par plaisir et orgueil et autres nécessités.

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

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

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

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

Le langage dit Emile Benveniste ⁽¹²⁾ offre le modèle d'une structure relationnelle au sens le plus littéral et le plus compréhensif en même temps. Cette structure relationnelle apparaît au sein de tout discours indépendamment de la présence dans la vie réelle des référents matériels de ce discours. Au niveau du discours-lu, la pression dénotative s'exerce avec une telle force qu'elle provoque une espèce de régulation au niveau de

(12) BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1967, p. 28.

la forme du discours et appauvrit ainsi tout le système rhétorique du texte sociétal. Nous nous intéresserons ici à retracer les mots ou les groupes de mots présentant un tel phénomène. À remarquer ici que nous nous attarderons seulement au système des signifiés sémiologiques. Nous ne citerons ici que ceux qui présentent le plus d'intérêt :

/ de modestes familles canadiennes-françaises/ / refuge habituel des vaincus/ / un petit peuple/ / les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale/ / la générosité de la chair/ / au nord de l'immense Amérique/.

Présence d'*adjectifs mixtes* (cf R. Barthes) : un moyen efficace pour le discours lu d'opérer efficacement est l'emploi d'*adjectifs mixtes* tels que /modestes familles/ ou /petit peuple/. Il s'agit ici de signifiés qui se sont solidifiés en signifiants. Le rôle de ces *adjectifs mixtes* est d'évacuer de toute relation signifiante se faisant au niveau du texte sociétal les lieux d'indécision et de nébulosité. Ces *adjectifs mixtes* sont une des meilleures formes du mode de la description car ceux-ci ne font appel à aucun commentaire ni justification.

PHASE 2. (Lu)

= *Notre destin semble durement fixé.* =

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

Des perles incontrôlables suintent hors de nos murs.

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

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

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

Des voyages à l'étranger se multiplient. Paris exerce toute l'attraction.

= *Trop étendu dans le temps et dans l'espace, trop mobile pour nos âmes timorées, il n'est souvent que l'occasion d'une*

vacance employée à parfaire une éducation sexuelle retardataire et à acquérir, du fait d'un séjour en France, l'autorité facile en vue de l'exploitation améliorée de la foule au retour. A bien peu d'exceptions près, nos médecins, par exemple, (qu'ils aient ou non voyagé) adoptent une conduite scandaleuse (il-faut-bien-n'est-ce-pas-payer-ces-longues-années-d'études). =

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

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

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

Nous avons dit précédemment que le Refus Global pouvait se définir comme un système de signifiés ne comportant aucun signifiant dans la réalité. Or cette utopie fonctionne selon différents modes au niveau du discours. Un des modes parfait de l'Utopie est celui de la déclaration. Cette déclaration peut recevoir différentes acceptations. Elle peut être emphatique comme ce sera le cas dans les phases 8 à 11. Elle peut aussi être libérée de cette emphase et recevoir la simple acceptation du discours d'opinion commune. Elle perd alors de sa fraîcheur et nous introduit à une sorte de discours intemporel et proprement illisible. Certaines phrases (syntagmes) au niveau de la phase 2 peuvent recevoir cette étiquette :

/Notre destin semble durement fixé/ /Lentement la brèche

s'élargit, se rétrécit, s'élargit encore/ /L'inévitable s'infiltrer partout/.

PHASE 3 (lu)

- = *Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes.* =
- + *Des vertiges nous prennent à la tombée des oripeaux d'horizons naguère surchargés. La honte du servage sans espoir fait place à la fierté d'une liberté possible à conquérir de haute lutte.*
- = *Au diable le goupillon et la tuque ! Mille fois ils extorquèrent ce qu'ils donnèrent jadis.* =
- + *Par delà le christianisme nous touchons la brûlante fraternité humaine dont il est devenu la porte fermée.*
- = *Le règne de la mer multiforme est terminé.* =
- = *Dans le fol espoir d'en effacer le souvenir je les énumère :
peur des préjugés-peur de l'opinion publique — des persécutions — de la réprobation générale.
peur d'être seul sans Dieu et la société qui isolent très infailliblement.
peur de soi — de son frère — de la pauvreté.
peur de l'ordre établi — de la ridicule justice.
peur des relations neuves.
peur du surrationnel.
peur des nécessités.
peur des écluses grandes ouvertes sur la foi en l'homme — et la société future.
peur de toutes les formes susceptibles de déclencher un amour transformant.
peur bleue — peur rouge — peur blanche : maillons de notre chaîne.*

Nous venons de déceler aux phases 1 et 2 deux formes d'emploi : celle des *adjectifs mixtes* et celle de la déclaration d'opinion commune permettant d'accentuer la valeur dénotative du discours lu. La phase 3 reprend ces deux types d'emploi mais en y faisant apparaître un troisième type : celui de l'énumération. L'énumération accentue la valeur dénotative du discours lu puisqu'elle permet au sens de s'épuiser.

PHASE 4 (lu)

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

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

= *Comment ne pas frémir devant la cruelle lucidité de la science.* =

Nous retrouvons encore ici les trois formes d'emploi des phases 1, 2 et 3 : une déclaration d'opinion commune (Du règne de la peur soustrayante nous passons à celui de l'angoisse) et (Comment ne pas frémir devant la cruelle lucidité de la science) une présence d'adjectifs mixtes (cruelles extravagances, représailles injustifiables,) ainsi qu'une forme de la répétition-énumération (ne pas crier, ne pas gémir, ne pas avoir froid) à laquelle vient s'ajouter, ici, le mode total de la déclaration de nature emphatique ici qui enveloppe tout le discours.

PHASE 5

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

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

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

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

*les révolutions françaises
la révolution russe
la révolution espagnole*

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

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

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

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

= Devant le désordre de nos amours ...

= En face de la constante préférence accordée aux chères illusions contre les mystères objectifs.

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

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

La phase 5 fait appel aux mêmes procédés que les phases 1 à 4. L'exclusion du mode de la déclaration est toutefois ici de rigueur.

PHASE 6 (lu)

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

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

Toutes sont au terme de la civilisation chrétienne.

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

= *Son état cadavérique frappera les yeux encore fermés* =.

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

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

= *L'écartèlement aura une fin* =.

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

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

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

L'exploitation rationnelle s'étend lentement à toutes les activités sociales : un rendement maximum. La foi se réfugie au cœur de la foule, devient l'ultime espoir d'une revanche, l'ultime compensation.

= *Mais là aussi les espoirs s'émoussent* =.

La phase 6 présente une synthèse assez complète au point

de vue formel des autres phases. Pour ne citer que quelques exemples à l'appui nous montrerons qu'il y a :

- a) Déclaration sous la forme d'opinion commence : (son état cadavérique frappera les yeux encore fermés) (L'écartèlement aura une fin) (Devant les désordres de nos amours...),
- b) Présence d'*adjectifs mixtes* tels que : exploitation sœurette, exécration exploitation, dociles esclaves, grossières cruautés, faussaires, intéressés à plat, affineurs (aux) ⁽¹³⁾,
- c) Un discours formel qui requiert l'emploi de la répétition/ énumération comme c'est le cas dans : (Ne pas avoir la nausée devant les récompenses) et (ne pas avoir la nausée devant notre propre lâcheté, notre impuissance, notre fragilité, etc.),
- d) Des cas d'énumération/répétition de type « emphatique » : (Ne pas avoir la nausée devant les récompenses accordées aux grossières cruautés, aux menteurs, aux faussaires, aux fabriquant d'objets mort-nés, aux affineurs, etc.).

PHASE 7 (lu)

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

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

La méthode introduit les progrès imminents dans le limité.

La décadence se fait aimable et nécessaire : elle favorise la naissance de nos souples machines au déplacement vertigineux, elle permet de passer la camisole de force à nos rivières tumultueuses en attendant la désintégration à volonté de la planète.

Nos instruments scientifiques nous donnent d'extraordinaires moyens d'investigation, de contrôle des trop petits, trop rapides, trop vibrants, trop lents ou trop grands pour nous.

Notre raison permet l'envahissement du monde, mais d'un monde où nous avons perdu notre unité.

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

(13) Il existe des cas où les signifiés se sont complètement solidifiés en signifiant. L'adjectif se construit alors à partir d'un seul terme.

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

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

L'INTENTION =.

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

La phase 7 présente un exemple frappant d'exclusion. Le mode de la déclaration n'apparaît ici presque pas ou peu sauf à = La société née... =. Le mode de la description accentue d'une façon considérable la part de vraisemblable du discours au sein du texte sociétal. Il semble établir une équivalence parfaite entre discours formel et texte sociétal.

Le Non-lu

Le Refus Global est au sens le plus fort du terme une « morale de la forme »⁽¹⁴⁾. Cette moralité procède de son caractère utopique même. Nous avons déjà souligné au niveau du discours lu les différents modes d'emploi qui permettraient au manifeste Refus Global d'opérer une certaine réduction du réel dans le texte sociétal. Cette réduction s'attachait particulièrement à faire ressortir les moments historiques de notre culture ainsi que certaines de ses options politiques. En résumé, cette réduction s'attachait à l'acquis culturel.

Le discours non-lu s'attachera lui, plus précisément à dégager le caractère pédagogique du refus. Cette pédagogie sera

(14) Voir BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1964.

de nature emphatique. Le discours proposera des choix diffus qui se distribueront selon des emplois analogues (déclaration d'opinion commune — présence d'adjectifs mixtes — forme de la répétition / énumération) mais dont le caractère dénotatif sera d'abord partiellement contesté (phase 8) puis totalement (phase 9, 10, 11).

Phase 8 (non-lu)

Équivalent topique :

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

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

Ils seront culbutés sans merci.

Un nouvel espoir collectif naîtra.

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

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

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

La rupture essentielle introduite au sein du discours non-lu se fait par l'introduction, au sein du texte sociétal, d'une mémoire productive à mesure qu'elle se laisse lire. Cette mémoire se caractérise par la juxtaposition explicite de diffé-

rents contenus ou « signifiés » qui ne sont soumis à aucun critère limitatif de la représentation.

Ainsi, les emplois du type déclaration d'opinion commune, adjectifs mixtes et répétition — énumération seront-ils soumis à une activité de dépense textuelle puisque ceux-ci ne pourront s'accorder avec une forme socialement et historiquement constituée. Le discours se comprendra ici par ses signifiés

- « la foi retrouvée en l'avenir »
- « en la collectivité future »
- « le dégagement des nécessités actuelles »

et non par leur expression réelle dans le texte sociétal. Il est clair que dans cette perspective, la valeur dénotative du discours en souffrira largement.

Phase 9 (non-lu)

=/+ *D'ici là notre devoir est simple.*

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

**PLACE À LA MAGIE : PLACE AUX MYSTÈRES
OBJECTIFS :**

PLACE À L'AMOUR :

PLACE AUX NÉCESSITÉS :

Au refus global nous opposons la responsabilité entière. L'action intéressée reste attachée à son auteur, elle est mort-née.

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

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

Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement le futur.

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

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

Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coup redoublé du passé.

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

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

Un des aspects essentiels du discours non-lu est de provoquer un dé-centrage des situations, une désarticulation des formes du texte sociétal. Dans le cas du discours-lu, cette désarticulation était partiellement réalisée par la présence d'une déclaration qu'elle soit d'un type ou d'un autre. Or le mode de la déclaration envahit le discours non-lu. Il est, pourrions-nous dire, pure parole. Derrière cette parole, aucune forme concrète du texte sociétal se cache encore. On peut seulement y déceler la persistance de certains emplois tels (déclaration

d'opinion commune, adjectifs mixtes ... etc.). Cette non persistance des formes du texte sociétal permet donc au discours de s'élaborer une forme pure (non-régie par l'idéologème de la représentation) et qui pourra se constituer en une morale des formes sociales existantes du texte sociétal. Ainsi le Refus Global proposera des tâches à réaliser :

PLACE À LA MAGIE : PLACE AUX MYSTÈRES OBJECTIFS :

PLACE À L'AMOUR :

PLACE AUX NÉCESSITÉS :

« Nous prenons allègrement l'entière responsabilité de demain ... »

« Il suffit de dégager d'hier les nécessités d'aujourd'hui ».

Phase 10 (non-lu)

=/+ *Règlement final des comptes.*

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

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

Si délicatement dit que ce soit, nous croyons comprendre.

Il s'agit de classe.

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

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

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

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

Ils seront cet excès.

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

Voilà contre l'abstention coupable.

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

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

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

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

Si nous pouvons parler du Refus Global comme d'une morale des formes, en ce sens qu'elle propose à l'histoire de nouvelles tâches à réaliser, du moins devons-nous aussi tenter de relever la part importante de mémoire productrice qui agit

au sein de cette forme pure (utopique) qui nous est proposée. La phase 10 nous permet de retracer le mouvement de cette mémoire. Celle-ci se caractérise plus spécialement par une re-lecture que le discours s'impose à lui-même. Cette re-lecture tente d'amorcer un processus de naturalisation et de s'auto-justifier moralement.

Phase 11

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

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

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

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

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

Là, le succès éclate !

Hier, nous étions seuls et indécis.

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

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

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

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

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

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

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

Un des aspects essentiels de la phase 10 était de nous proposer une *utopie pédagogique* sous la forme d'une mémoire productrice, d'une activité textuelle qui tente une re-lecture d'elle-même par elle-même. On a pu alors constater les rappels qu'imposent cette mémoire :

« Les forces organisées de la société nous reprochent... »

« Les amis du régime nous soupçonnent... »

« On nous prête l'intention... »

qui vit du temps présent où elle se consume :

« Si délicatement dit que ce soit, nous croyons comprendre. Il s'agit de classe »

« D'avance nous avons refusé le partage »

« Voilà contre l'abstention coupable ».

Or cette mémoire se croira, non seulement apte à réorganiser tout le champ du texte sociétal dans le présent mais aussi, pour l'avenir :

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

L'utopie pédagogique sera ainsi réalisée dans le discours.

II. *Le Refus Global comme phénomène d'anomie discursive*

Ici, le concept d'anomie est utilisé selon la définition de Jean Duvignaud c'est-à-dire qu'il désigne : « l'ensemble des faits de dérèglements résultants du changement de structure sociale dans la même durée continue »⁽¹⁵⁾. Nous avons vu,

(15) DUVIGNAUD, J., *Sociologie de l'Art*, Paris, P.U.F., 1967, p. 46.

plus haut, que notre conception du Refus Global, comme culture, en fait un ensemble à plusieurs dimensions. Le manifeste Refus Global est écrit à une époque où l'idéologie dominante est vieillissante et perçue comme « dépassée » par les problèmes nouveaux ; à ce moment il y a une dilution des normes, une certaine opacité se crée, ce qui donne lieu à une création de normes nouvelles et comme l'écrit Jean Duvignaud : « l'important est que les hommes, détachés des normes qui, jusque là, contrôlaient et ordonnaient leurs désirs, se trouvent affrontés à des aspirations infinies » ⁽¹⁶⁾.

Nous parlons d'anomie discursive en ce sens que cette anomie est voulue ; nous pouvons supposer que les auteurs du manifeste connaissaient la société québécoise de l'intérieur et qu'ainsi ils refusaient ses buts traditionnels et toutes ses formes de manipulation. Cette anomie est discursive car elle mène à une utopie qui apparaît comme une prévision du futur, une recherche prospective de toutes les possibilités de l'homme. L'utopie du Refus Global selon l'expression de Lucien Sebag « met à jour une rationalité virtuelle et en dessine la figure réelle » ⁽¹⁷⁾ ; donc, anomie discursive parce qu'elle mène à une « utopie raisonnée », une utopie vécue comme une activité (comme nous le verrons dans la partie V) ayant ses normes éthiques et ses projets d'existence.

Le Refus Global comme système de normes exhume « le rapport immédiat avec le secteur non dominé du réel (la santé, le désir, la spontanéité, la vitalité) » ⁽¹⁸⁾. En fait, il rend prioritaire cette « catégorie » du réel et ainsi tend à modifier le jeu singulier de ce que l'on peut appeler les valeurs lourdes c'est-à-dire celles qui guident le comportement quotidien de chaque homme dans une société donnée.

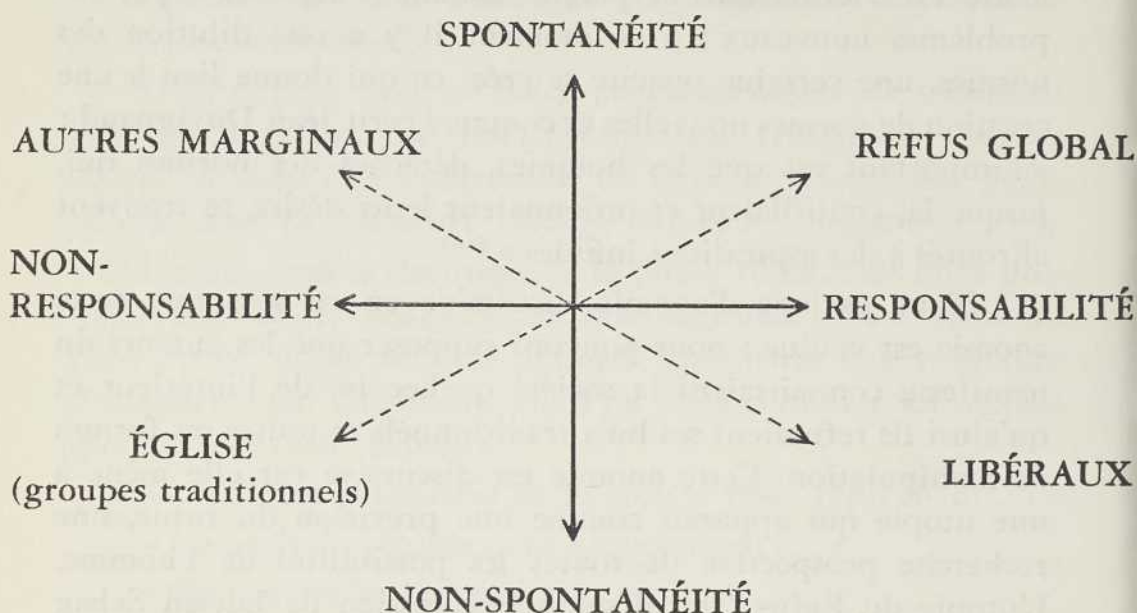
Les normes apparaissent dans un système d'oppositions (contradiction motrice) entre le refus d'une norme et l'acceptation inconditionnée de la norme contraire sous les pôles

(16) Ibid.

(17) SEBAG, L. *Marxisme et Structuralisme*, Paris, Payot, 1964, p. 82.

(18) LEFEBVRE, H., *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard (Idées), 1968, p. 71.

de la responsabilité et de la spontanéité comme valeurs prioritaires.



Dans ce schéma nous avons affaire à deux types d'anomie : premièrement il y a une anomie, plus ou moins grande, envers l'idéologie de conservation qui est dominante ; appartiennent à ce type les signataires du Refus Global, les Libéraux et divers marginaux. L'autre type d'anomie, qui englobe les membres des groupes traditionnels et le clergé catholique, est une anomie vis-à-vis le réel, la structure socio-économique du Québec.

Donc, le système de normes qui apparaît dans le manifeste Refus Global part de deux pôles : la spontanéité et la responsabilité ; l'inclusion de ces deux valeurs l'une dans l'autre *est lisible* dans ce que nous avons appelé, plus haut, l'espace non-lu et de ce que nous appellerons, plus loin, le temps non-lu. Le déchiffrement de Refus Global doit se faire sous cet angle. Il y a établissement de normes nouvelles — il n'y a pas de normalisation — c'est-à-dire que ces normes nouvelles sont sans limite, infinies. C'est ce qui leur donne un caractère hautement utopique ; ces nouvelles normes ne possèdent pas d'ancrage, de « lieu privilégié » ; elles demeurent, jusqu'à aujourd'hui, coupées d'une praxis (sauf, peut-être, dans le domaine esthétique).

La contradiction motrice des normes refusées et la structuration de nouvelles normes définissent une situation culturelle, donnent aussi une mesure du déphasage entre une situation théorique possible, d'après le développement des forces productives, et la situation culturelle telle qu'elle apparaît dans la superstructure idéologique.

La dénonciation des anciennes normes est, en fait, l'actualisation d'aliénations, la systématisation d'une critique des aliénations qui mène à une détermination de la notion d'homme total ; l'idée de totalité contenue dans le Refus Global est une réduction formelle à partir d'une connaissance-conscience situationnelle des aliénations et de leurs inter-relations ; la forme apparaît dans un « champ » d'oppositions dans lequel s'établit la relation entre les normes refusées et remplacées par d'autres.

À ce moment l'utopie du Refus Global apparaît comme une rupture vis-à-vis d'un équivalent général qui tient lieu de consensus à la société toute entière. L'anomie apparaît quand il y a destructuration de certaines normes et apparition de normes nouvelles. Ces normes nouvelles que valorise le Refus Global, à travers les valeurs de responsabilité et de spontanéité comme valeurs-mères, correspondent dans le texte à l'espace non-lu, au temps non-lu. Le rejet des normes anciennes apparaît dans les phases un à sept (re : chapitre I) ; ces normes étaient considérées comme des aliénations fondamentales, une structure d'aliénations qui établissait un équivalent général vu comme une nécessité. Le Refus Global voit l'aliénation comme l'effacement de l'existence vivante devant des idéologies métaphysiques ; l'équivalent général comme « système d'alibis » est la synthèse de ces aliénations, synthèse contenue dans l'idéologie de conservation.

L'établissement des nouvelles normes n'est, ni justifié, ni apparenté à un équivalent général. Dans l'établissement des nouvelles normes nous assistons à une trouée du vraisemblable référentiel ; il n'y a plus de référence possible ou même souhaitable car le donné est floué, il n'y a plus de signifiant mais uniquement des signifiés utopiques (« une chaîne flottante ») qui se cristallisent dans un espace et un temps non-lu, utopiques.

Les normes que le Refus Global valorise sont surtout concentrées dans la phase neuf (chapitre I) et appellent une législation exemplaire, une viabilité de l'exemplarité. Ces normes sont énoncées et elles ne demandent pas de justification.

Ces nouvelles normes font aussi appel à des nouveaux conditionnements (aliénations) qui sont vus comme un dépassement indéfini des normes dominantes. Nous voyons aussi dans ces nouvelles normes une valorisation du « naturel » face au verbalisme juridico-clérical de cette époque « noire ».

La valorisation de la spontanéité dans le manifeste Refus Global semble assez claire mais, nous ne devons pas oublier que « le spontané est déjà du social, encore qu'il ne soit pas le social. La vie quotidienne contient cette unité ; elle lui donne consistance et c'est à ce niveau qu'elle se manifeste. Le spontané n'est qu'un élément du social, à un certain niveau » ⁽¹⁹⁾. Donc, si le spontané est déjà du social, une valorisation de la spontanéité implique une re-crédation du social, une reprise en charge de tous les éléments du social.

La valeur pédagogique du manifeste Refus Global, considéré comme une utopie, réside à ce niveau — celui de la démonstration dans « le faire esthétique » de la possibilité de changer la vie quotidienne à partir de valeurs issues de la quotidienneté.

La spontanéité, ici, est plus qu'un processus de naturalisation de valeurs culturelles, plus qu'un alibi, elle est le centre de l'activité automatiste qui mène, au-delà de l'excès du sens, à une création authentique de valeurs culturelles. Une nouvelle lecture du Refus Global passe par une visualisation de ces normes et par une actualisation de cette exemplarité, cette naturalisation de l'expérience dans la spontanéité.

III. *Le Refus Global comme Utopie formelle*

On échappe difficilement au plaisir de la représentation. Il y a représentation lorsque les idées sont en nous comme des tableaux. Le Refus Global, comme élément d'un texte sociétal,

(19) LEFEBVRE, H., *Critique de la vie quotidienne*, tome II, Paris, l'Arche, 1961, p. 220.

se proposera lui aussi de représenter. Cet acte sera déterminant de la forme et de la substance de son discours. Il lui infusera sa valeur, son autorité sur le temps et l'espace. Nous nous attacherons ici, à cerner les différents mécanismes à l'œuvre au sein du Refus Global, mécanismes qui font de lui une épreuve de compossibilité d'un texte sociétal. Cette épreuve, que nous avons commencé à cerner au chapitre I, trouvera ici une forme plus déterminante, sinon plus convaincante.

a) *Une réduction formelle*

Le Refus Global possède cette originalité remarquable de nous offrir un découpage triadique de la représentation. Ce découpage procède, selon le cas, soit par une série d'inclusions ou d'exclusions de ses modes ⁽²⁰⁾ (ce que nous avons pu remarquer au chapitre I), soit par différents emplois, mais ces deux genres de « pratiques » convergent toutes à deux espèces d'activités bien précises : activité d'échange et activité de comparaison. Ces deux activités définissent le mode même de la valeur au sein du texte sociétal ⁽²¹⁾. Ainsi la triade lu/non-lu/illisible, se ramène donc à ces deux espèces d'activités. La première de celle-ci, l'activité d'échange, comporte un investissement de tout le champ culturel, de même que son dépassement immédiat dans des formes sociales et historiques nouvelles. Dans le cas où cet investissement ne trouverait pas dans l'immédiat des formes sociales et historiques nouvelles pour le recevoir, nous devons alors parler d'utopie. L'utopie se définissant par l'absence de formes concrètes dans la réalité i.e. un texte sociétal sans signifiant. La seconde de ces activités, l'activité de comparaison, fait appel à la manière dont cet échange se fera, à son expression singulière. Enfin, ces deux types d'activités comporteront toujours un dénominateur commun : une réduction formelle du texte sociétal. Dans le cas du Refus Global, comme dans le cas de tout discours formel, cette réduction apparaîtra par le choix des concepts qui servent de toile de fond au manifeste Refus Global (activité de sélection), et par la mise en ordre

(20) Mode de la description ou de la déclaration.

(21) BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1964, p. 128.

de ceux-ci selon une certaine hiérarchisation (activité de combinaison) ⁽²²⁾.

1. Espace lu/temps lu. — Le temps lu et l'espace lu qui apparaissent dès la première phase jusqu'à la phase quatrième se définissent d'abord par une certaine sélection historique au niveau du discours. On remarquera par exemple quel a été le choix de l'auteur en face de l'histoire du Canada français. Celui-ci mettra surtout l'accent sur des faits ou des situations qui ont pu largement entraver le développement intellectuel et matériel de la culture canadienne française (voir Phase 1 et Phase 2), mais aussi sur des faits et des situations qui sont venus en contradiction avec ce pourrissement de notre culture et enfin, sur un état d'esprit (Phase 3) ou sur une mentalité qui a prévalu au sein de notre culture.

La peur (des préjugés, de l'opinion publique, des persécutions, de la réprobation générale, d'être seul sans Dieu, de la société, de soi, de son frère, de la pauvreté, de l'ordre établi, de la justice, etc.), règne de l'angoisse face à la description des cachots espagnols, des camps de concentration, des représailles injustifiables, des vengeances à froid.

La sélection historique du corps textuel de notre histoire nous est donnée par la présence d'un discours historique qui agit au sein du Refus Global. La difficulté que nous avons à lire ce discours provient du mélange de celui-ci avec un autre sorte de discours, le discours politique. Il y a ici un phénomène de recoupement. Le discours politique recoupe ici, sans cesse, le discours historique. Ce phénomène de recoupement rend la lecture difficile. Il définira d'ailleurs plus particulièrement ici le mode de la combinaison. Cette combinaison procèdera, comme nous l'avons dit, selon une certaine hiérarchisation des valeurs. Dans le cas présent il y a combinaison des faits, des situations, des états d'esprit ou des mentalités sur le mode de la négation des valeurs anciennes (de l'idéologie de conservation) au profit

(22) JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, coll. Argument, 1963, p. 45-46.

d'une revalorisation des faits, mentalités ou situations qui auraient pu servir de tremplin à des nouvelles valeurs (par ex. celle d'une idéologie libérale). Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, le Refus Global tentera de revaloriser « les œuvres révolutionnaires » « les lectures défendues » tout en dévalorisant l'omniprésence du clergé. Or cette lecture des faits et des situations n'est pas innocente. Elle procède selon un principe de réduction évident.

2. Espace non-lu/temps non lu. — La réduction formelle opérée au niveau de l'axe de la sélection et de l'axe de la combinaison au sein du discours lu procédait en fonction d'une référence directe à un équivalent général : l'idéologie de conservation. Cet équivalent général, dont le contenu était l'idéologie de conservation, trouvait son expression concrète dans une forme socialement et historiquement constituée : la société québécoise d'avant 1948.

L'axe de la sélection et l'axe de la combinaison étaient donc à ce moment là supportés par un vraisemblable référentiel ⁽²³⁾ ; ce qui leur permettaient de posséder une liberté d'action très relative car leur champ de lecture était un champ constitué, une totalité conçue.

Or, l'introduction du couple espace non-lu/temps non-lu au sein du manifeste Refus Global brouillera le champ de visibilité du discours lui-même. L'axe de la sélection et l'axe de la combinaison apparaîtront dans leur forme pure - i.e. sans plus aucune relation avec un vraisemblable référentiel. Leur degré de compossibilité textuelle sera donc à ce point maximum où leur activité renverra à un déchiffrement infini du sens. Mais, cette forme pure qui ne reçoit aucune acceptation concrète dans la réalité sera, à proprement parler, l'antithèse parfaite de la forme. Elle sera à un premier niveau, celui du non-lu, l'envers de l'expression, l'inexpression de ce qui est socialement et historiquement constitué par la culture d'un temps ou d'une époque. Cette inexpression se définira, plus particulièrement, dans le Refus Global, par une négation de l'Histoire. Au second

(23) Un vraisemblable référentiel i.e. un objet réel ou une situation réelle dans le monde. Voir revue *Communications*, no 11.

niveau (point d'illisibilité), cette forme pure se définira par une négation du discours dans/par le discours, c'est-à-dire par un « discours sans fin » ⁽²⁴⁾.

On retrouve au niveau des Phases 1 à 6 des exemples frappants de ce « discours sans fin ». Dans :

Phase 1 : « — la peur (c'est-le-commencement-de-la-sagesse) »

Phase 3 : « — peur des préjugés — peur de l'opinion publique — des persécutions
— peur de la réprobation générale
— peur d'être seul sans Dieu et de la société qui isolent très infailliblement
— peur de soi — de son frère — de la pauvreté
— peur de l'ordre établi — de la ridicule justice
— peur des relations neuves
— peur du surrationnel, etc. »

Phase 4 : « — du règne de la peur soustrayante nous passons à celui de l'angoisse. »

Mais c'est surtout à partir des Phases 6, 7, jusqu'à 11 que le couple espace non-lu/temps non-lu et « discours sans fin » trouveront leurs acceptations les plus rigides.

L'introduction de ce couple non-lu nous permettra de comprendre le sens que nous accordons à l'activité d'échange et à l'activité de comparaison. Les exemples que nous citons ici donneront la mesure de ce que nous pouvons appeler : l'espace non-lu et le temps non-lu du Refus Global. Cette activité d'échange consistera en un investissement de la culture à travers un temps et un espace donné (temps lu/espace lu, Phase 1 à 4) mais aussi en une rupture avec ce temps et cet espace donnés (temps non-lu/espace non-lu). Dans le cas du Refus Global cet échange se caractérisera plus particulièrement par :

(24) Le discours sans fin se caractérise par une série de persistances idéologiques, affectives, religieuses, politiques, sociales, etc., mais qui ont perdu leur pouvoir de signification. Elles sont devenues des expressions pures.

a) La disparition d'un vraisemblable référentiel ; c'est ainsi qu'à la Phase 6 :

« Son état cadavérique frappera les yeux encore fermés »,
Phase 8 :

« Ils seront culbutés sans merci.
Un nouvel espoir collectif naîtra.
(...) »

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

Il y aura contestation puis disparition d'un vraisemblable référentiel au profit d'un ordre social (un nouvel espoir collectif, dégagement des nécessités actuelles) idéal voir même utopique.

b) Par une minimisation des formes sociales et historiques antérieures, Phase 5, l'histoire sera ici réduite à une série d'aliénations individuelles et collectives :

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

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

Ces aliénations étant par exemple notre lâcheté, notre impuissance, notre fragilité, etc., ne pouvaient constituer le tissu objectif d'une histoire mais la négation même de celle-ci.

c) Par un degré maximum de compossibilité textuelle (« discours sans fin ») c'est-à-dire, la réification des discours politiques, historiques et formels.

Phase 6 : « — L'écartèlement aura une fin
— Devant les désordres de nos amours... »

Phase 9 : « — PLACE À LA MAGIE — PLACE AUX MYS-
TÈRES OBJECTIFS
— PLACE À L'AMOUR
— PLACE AUX NÉCESSITÉS. »

Parallèlement à cette activité d'échange, l'activité de comparaison jouera elle aussi un rôle important dans l'épreuve de compossibilité du texte. Celle-ci opérera par un jeu de métaphores. Ces métaphores iront dans deux sens bien précis a) par le recouplement des discours : historique - politique - formel ; b) par la sélection et la combinaison de mots ayant une connotation très péjorative lorsqu'il s'agit par exemple de dévaloriser une certaine situation ou un certain groupe.

Phase 8 :

0. « Les rats européens »
ou d'autre part de valoriser une situation :

Phase 8 :

0.1 « Le magique butin tragiquement conquis à l'inconnu
attend à pied d'œuvre. »

Phase 10 :

0. « La ripaille plantureuse »

b) *Une contradiction motrice*

Le Refus Global repose essentiellement sur une volonté de dépassement du réel dont les trois grands termes pourraient être : une rétractation de la pensée et du savoir sur lui-même (ce que nous avons pu observer par le phénomène de réduction formelle), par une dépense de la tension maintenue ou retenue de la pensée et du savoir sur lui-même (la réduction est elle-même une activité de dépense — le lu est producteur de non-lu

et inversement), par la recherche du moment synthétique qui la précède (ici l'équivalent général = idéologie de conservation), pour le dépassement de ce moment synthétique en un autre (équivalent topique). Il s'agit plus précisément d'une contradiction motrice entre la sphère du lu et celle du non-lu. Cette contradiction trace les grandes lignes d'un mouvement historique dans lequel les différentes praxis s'orientent, s'interposent les unes dans / par les autres et s'affrontent finalement.

Le lu ne peut être en effet séparé du non-lu. Celui-ci trouve en ce dernier un champ ouvert de possibilités. Le lu serait, par rapport au non-lu, une activité de fermeture du sens ou de la signification. Il réaliserait le moment historique où la parole est devenue forme ou écriture i.e., selon Roland Barthes, « un langage durci qui vit sur lui-même et n'a nullement la charge de confier à sa propre durée une suite mobile d'approximations, mais au contraire d'imposer, par l'unité et l'ombre de ses signes, l'image d'une parole construite bien avant d'être inventée »⁽²⁵⁾. Le lu recèlerait l'étrangeté du monde et le caractère de son opacité. Il ne pourrait jamais être, aujourd'hui, représentation⁽²⁶⁾. En lui, la représentation s'effondrerait, disparaîtrait pour laisser place à une expression pure et abstraite. Toute transcendance verticale venant du monde serait éliminée du même coup. Ce serait là son caractère fétichiste⁽²⁷⁾. Le lu nous dévoilerait ainsi, ce que Sartre appelle, le champ de l'en-soi, où tout est acte, « où l'existant ne renvoie pas à un réel caché qui aurait traîné pour lui tout l'être de l'existant, mais à la série totale des phénomènes qui le manifeste »⁽²⁸⁾. Le lu renverrait plutôt à une transcendance horizontale : le champ des écritures. Il nous donnerait le moment, où la parole se fait silence à elle-même, où le discours littéraire se confond avec le texte sociétal et prend la forme exacte de la généralité. Le lu aurait ainsi, contrairement à ce que pensait Hegel, pour qui l'être reste réductible au savoir,

(25) BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1964, p. 21.

(26) Voir les analyses de Marx sur le caractère fétichiste de la marchandise.

(27) L'expression est de Marx.

(28) SARTRE, J.-P., *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1966, p. 11 à 34.

un caractère d'opacité, d'irréductibilité. Cette irréductibilité serait celle de l'être-là-dévoilé qui n'apparaît jamais tout à fait transparent à l'action.

Il y aurait là, le moment d'une objectivation des intériorités, d'une totalisation partielle qui s'est cristallisée en une totalité non-achevée ⁽²⁹⁾, puisqu'elle est totalité d'un temps et d'un espace donné, à un moment précis du développement des forces productives. Cette totalité non-achevée renverrait à la série des autres totalités partielles (transcendance horizontale) mais sans jamais donner, d'une façon claire et précise les lois de sa composition génétique ⁽³⁰⁾.

Or, il est bien clair que le manifeste Refus Global n'est pas une dénonciation pure qui s'effectuerait dans l'espace et dans le temps propre de la conscience d'un certain groupe d'hommes.

Cette dénonciation est l'œuvre d'hommes réels, vivant dans une société réelle, la société québécoise d'avant 1948. Cette société réelle comporte des phénomènes de persistances qui trouvent, par exemple, leurs acceptations concrètes au niveau du discours-lu. Ces persistances sont les résultats d'empiricités vécues, stratifiées, solidifiées et codifiées en fonction d'un équivalent général de base : l'idéologie de conservation. Le couple espace lu / temps lu introduit ainsi un cercle abstrait de vérités, puisque celles-ci sont prises dans le tissu d'un texte social, politique, religieux ou historique. Ce cercle, qui se manifeste par des réductions de toutes sortes (négarion de l'histoire), introduit une clôture au langage. À l'intérieur du langage apparaît,

(29) L'opposition que nous soulevons ici entre totalité et totalisation est la même que celle que Sartre relève dans la *Critique de la Raison dialectique*.

(30) Husserl dans « *Méditations Cartésiennes* », tente de rerouver à l'intérieur de l'expérience vécue, un champ transcendantal où le monde lui-même devient transparent à la conscience, où l'ego se constitue pour lui-même dans l'unité d'une histoire i.e. comme un pôle d'unité synthétique de toutes les intentionalités possibles à l'œuvre dans l'histoire. Selon lui, la phénoménologie transcendantale, comme méthode d'investigation de l'expérience vécue, nous permettrait de découvrir la genèse égologique de toutes les intentionalités possibles. Une telle approche contredirait l'opposition que nous avons soulevée entre le champ lu et le champ du non-lu, puisqu'elle présupposerait la présence d'un troisième champ « champ transcendantal » où s'abolissent toutes les contradictions.

comme le dirait Roland Barthes ⁽³¹⁾ une circonstance étrangère au langage lui-même. Or cette circonstance, croyons-nous, est l'élément essentiel du discours-lu. Elle est ce qui fait que le discours lui est discours lu i.e. un discours qui n'est plus tout à fait un discours mais une écriture. Cependant, Barthes l'a montré ⁽³²⁾, une telle écriture est toujours le fruit d'un compromis entre une liberté (ce qui serait pour nous le couple espace non-lu / temps non-lu) et un souvenir (couple espace lu / temps lu). Cette liberté s'exerce évidemment à partir de son contraire, la nécessité. Espace-lu / temps lu et espace-non-lu / temps non-lu sont donc dans un rapport dialectique. Ce second couple (non-lu) introduit le moment pour-soi de l'expérience i.e. le moment de la pure liberté ou de la négation. Cette négation est ce qui constitue l'utopie pédagogique du langage. Nous la retrouvons à l'œuvre au sein du Refus Global par tous les phénomènes de rupture. Ces ruptures coïncident avec l'avènement de la société libérale. Elles forment la part événementielle du discours, la nécessité qui a pris le visage de la liberté, mais d'une liberté qui n'a pas encore trouvé une expression concrète dans la réalité i.e. qui n'a pas encore trouvé une forme pour la recevoir. Nous savons aujourd'hui, vingt ans après la publication du Refus Global, quelle est la nature concrète de cette expression. Resterait à savoir maintenant, si cette utopie du langage, telle qu'elle s'est élaborée au niveau du Refus Global, ne constitue pas un point limite de la représentation. Bien des choses resteraient à dire autour de la notion de « discours sans fin ».

IV. *L'utopie du Refus Global comme produit historique*

Le manifeste Refus Global apparaît à un moment où, au Québec, il y a une destructuration (au sens de Goldmann) de « l'idéologie de conservation » et une restructuration de « l'idéologie de rattrapage » (idéologies définies par Marcel Rioux).

(31) BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1964.

(32) Ibid.

Refus Global arrive au moment où le clergé semble encore tout puissant, au moment où toute pensée divergente est vue comme une menace directe envers le système; la bêtise consciente, entretenue, était la mesure de tout. Les « définisseurs de situation », « l'élite » issue des collèges classiques et des séminaires, n'avaient pas de solution de rechange à apporter de plus, la pensée libérale n'avait pas encore franchie le cap de la conscience malheureuse.

L'apparition du manifeste Refus Global coïncide avec ce que l'on peut appeler le « take off » de la guerre froide. Cette atmosphère hystérique devait, déjà, à cette époque, servir de toile de fond et imbiber toute la vie quotidienne; elle devait servir aussi à tracer les grandes lignes d'une unanimité factice; elle servait à renforcer le caractère répressif de l'idéologie de conservation.

Rejetant les normes (ou une grande partie d'entre elles) de la société existante, ne prévoyant aucune idéologie susceptible de remplacer l'idéologie de conservation, le manifeste Refus Global devint une prévision, un bond en avant, la création d'un possible autour de notions simples.

Dans le Refus Global l'histoire est rejetée, elle est perçue comme une contrainte absolue qui médiatise toutes les autres. C'est une contrainte active, issue d'un sentiment d'impuissance et de frustration. Le manifeste Refus Global demeure un excès lucide, un rejet violent d'un monde répressif. Borduas semble, plus que quiconque, avoir saisi cette « oppression de l'histoire » qui diminue et valide, en même temps, le monde idéal.

Nous arrivons maintenant à une définition des temps à l'intérieur du texte; Louis Althusser écrit: « Nous devons et pouvons dire: il y a pour chaque mode de production, un temps et une histoire propres, scandés d'une façon spécifique, du développement des forces productives »⁽³³⁾; de la même manière nous pouvons dire, théoriquement, qu'il y a un temps du texte,

(33) ALTHUSSER, L., *Lire le Capital*, tome I, Paris, Maspéro, 1968, p. 124.

un lisible et un illisible, qui s'apparente et se devine comme un texte sociétal, comme référentiel à un équivalent général.

Nous allons nous contenter, ici, d'énoncer des temps qui correspondent, à la fois, aux temps du texte et aux temps du texte sociétal (l'équivalent général); car, nous l'avons vu au chapitre III, le Refus Global est vu comme une totalité, une réduction formelle; la définition des temps part de cette réduction. Les temps lus et les temps non-lus que nous allons expliquer plus loin, sont des concepts construits à partir de l'analyse du texte et de l'équivalent général car, nous croyons avec Louis Althusser, « qu'il n'est en aucune manière un temps qui puisse se lire *immédiatement* dans l'écoulement de tel ou tel processus donné » ⁽³⁴⁾.

Le temps lu correspond, au niveau historique, à la persistance de résidus sémantiques; il s'agit d'un phénomène de reflet où le texte devient une réalité sociétale « claire » pour les contemporains qui le lisent (ceci théoriquement); la clarté des signifiés (et de la relation signifiés/signifiants) est telle que ceux-ci deviennent des signaux.

Le temps non-lu définit la « nature » de l'*utopie pédagogique* que nous étudions; c'est, en fait, ce qui ne peut être lu, théoriquement, par les contemporains. C'est la plus haute conscience possible et une tentative désespérée de normaliser celle-ci.

Le temps lu et le temps non-lu renvoient, tous deux, à une situation; la contradiction motrice, du lu au non-lu, donne un sens, des significations sociales nouvelles, plus, elle propose un déchiffrement axé sur une possibilité nouvelle.

Le temps lu peut être considéré comme le « temps du monde », temps horizontal, continu; le temps non-lu correspond au « temps du moi », « temps superposé » ⁽³⁵⁾, un temps vertical qui établit le niveau des structures mentales propres à un groupe ou à une classe sociale.

(34) Ibid.

(35) Voir BACHELARD, G., *La dialectique de la durée*, Paris, P.U.F., 1963.

Selon Alain Touraine « Si l'utopie est appel à ce qui n'est pas encore contre ce qui est, elle est aussi retrait, tourné vers le passé. » ⁽³⁶⁾; dans notre terminologie l'appel vers ce qui n'existe pas encore défini, le non-lu et les phénomènes de retrait (persistance des résidus) indiquent les liens avec le passé, la tradition et une culture globale qui possède un équivalent général; ici, cet équivalent général est résumé dans la configuration des valeurs traditionnelles, dans l'idéologie de conservation.

Le temps lu apparaît dès la phase 1 (cf. chapitre I); le temps historique est lu, est lisible, il débute à la colonie française (1760); les phases 1, 2 et 3 décrivent le ghetto québécois, les hantises créées dans ce « en groupe » compact qu'était, à ce moment, le Québec. Par la dénonciation des normes existantes il y a le refus et en même temps la reconnaissance de l'équivalent général dans sa forme historique (succession des aliénations). Dans la phase 4 le manifeste Refus Global rejoint l'angoisse contemporaine (1948): la découverte des camps de concentration nazis, et les avants-goûts de la science fonctionnelle (Hiroshima). Nous retrouvons dans le temps lu, des quatre premières phases, les traumatismes des débuts de « la guerre froide » et les contradictions résultantes à l'enracinement dans le ghetto québécois (rencontre de deux pessimismes, planétaire et québécois) et d'une certaine découverte du monde.

Le temps non-lu, dans ces quatre premières phases, se décrit dans un système d'opposition entre les valeurs clés (jugées telles par les Automatistes) et leurs contraires; dans la phase 1 il y a la contestation « de la raison immobile », de « l'intention néfaste »; il y a aussi un appel vers « les authentiques créations des classes opprimées ». Enfin, tout ce qui est déclaration fait partie du temps non-lu, du temps irrecevable qui appelle des catégories mentales nouvelles; ce temps non-lu ne trouve pas de signifiants immédiats; comme exemple de ce temps non-lu nous pouvons citer dans les phases 2 et 3: « des perles incontrôlables suintent hors les murs », « les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes ».

(36) TOURAINE, A., *Sociologie de l'Action*, Paris, Seuil, 1965, p. 165.

Dans le temps lu la phase 5 semble une lecture fataliste de l'histoire, petite histoire des échecs et des illusions ; la phase 6 est le procès du catholicisme, on croirait lire Feuerbach : « l'exploitation commence au sein de la religion » ; à cette aliénation première se lie celle de la science, de la technologie ; le croisement de ces deux métaphysiques (science-religion) fait partie du temps non-lu (bien que, lues séparément, elles font partie du temps lu).

Dans la phase 5 nous arrivons à un temps non-lu, illisible par les contemporains : « La société née de la foi périra par l'arme de la raison : l'INTENTION ». Cette phase suppose le transfert d'une métaphysique se déplaçant de la foi à la science (on croirait lire Marcuse) ; cette démarche utopique, cette construction d'un temps non-lu, est formé dans un excès de sens comme réponse à un excès dans les persistances de signifiants honnis.

La phase 8 fait déboucher ce temps non-lu dans une illisibilité plus grande encore : « un nouvel espoir collectif naîtra », « l'union anonyme dans la foi retrouvée en l'avenir, en la collectivité future » ; c'est là une vision utopique axée sur la découverte de la fraternité, et des nécessités « vitales » de l'homme. Ces « nécessités » n'ont pas de signifiants (au niveau sociétal), elles sont exemplaires (« définition de tout homme de tout temps ») dans un projet de naturalisation toujours ouvert.

La phase 9 nous impose deux lectures à travers le temps lu et le temps non-lu ; par exemple cette phrase : « rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se solidariser de son esprit utilitaire », une lecture « claire » donne un premier schéma de lecture qui peut s'énoncer comme suit : on doit se faire de nouvelles habitudes en partant de la règle de l'opposition des contraires ; le deuxième schéma est illisible puisqu'il s'applique à un temps non-lu, sans signifiants, il est une « chaîne flottante de signifiés », c'est l'équivalent topique.

La phase 10 est une contestation de l'autre versant (l'idéologie libérale et socialiste) elle est résumée « dans l'unique désir de le transformer (ce qui est), non de le changer » ;

contrairement à la vocation marxiste il s'agit, pour Borduas, non pas de remplacer une classe par une autre, mais de faire une mutation, de faire émerger un nouvel homme, l'homme total. Il y a dans le manifeste du Refus Global une reconnaissance de « la lignée historique » mais, comme toute utopie, le Refus Global se voyait comme un dépassement de l'histoire, une mutation hors de celle-ci. Entre « l'utopie de droite se réfugiant dans un passé mythique » ⁽³⁷⁾, l'utopie du Refus Global peut être considérée comme une utopie de gauche qui tente de s'affranchir de l'histoire :

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

Comme nous le voyons le temps non-lu ramène toujours à une culture à faire, à une plénitude de l'exemplarité, qui est, en même temps, l'écrasement, la destruction imaginaire de l'équivalent général.

En 1948, nous assistons à la fois à une convergence du néo-colonialisme anglo-saxon, de l'impérialisme américain (ces deux causes amenant une industrialisation très poussée) et, en même temps, à la quasi-pérennité d'une idéologie révolue et sénile ; c'est dans l'équation de ces trois termes que peut se « mesurer » l'aliénation extrême qui mène à une anomie extrême qui prend forme dans une *utopie pédagogique* qui est une conscience de cette aliénation et la déclaration d'un possible indéfini. Le procès, le déchiffrement du Refus Global ne peut se faire que dans l'analyse de ses possibles et dans l'évolution de leurs réalisations, nous ne devons pas oublier que « le sens d'une conduite et sa valeur ne peuvent se saisir qu'en perspective par le mouvement qui réalise les possibles en dévoilant le donné ». ⁽³⁸⁾ Cette réalisation des possibles s'établit

(37) DUVEAU, G., *Sociologie de l'utopie*, Paris, P.U.F., 1961, p. 57.

(38) SARTRE, J.-P., *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, (Idées), 1967, p. 211.

à partir de la connaissance du système d'aliénation, de la construction du système de normes dans et par l'activité automatiste.

Dans l'équivalent topique (qui est en fait l'élément purement utopique du manifeste Refus Global) qui englobe le non-lu théorique existe un temps illisible (point d'illisibilité) où il y a surcharge de sens et peu de signifiants. Ce temps illisible, il serait trop long de l'étudier à fond ici, peut être perçu comme le point d'imbrication du lu et du non-lu théoriques (ce qui rend sa « lecture » difficile) car nous voyons là (en même temps) un excès de la rupture et un excès des persistances résiduelles, c'est le point zéro au sein de la contradiction motrice.

V. *L'activité automatiste*

« Seules les exigences extrêmes justifient le présent et l'avenir »

Paul-Émile BORDUAS

Étudier le « phénomène automatiste » comme une activité spécifique revient à faire une démonstration d'une théorie de l'action sociale ayant l'art comme point de départ, comme matrice, englobant tous les autres secteurs de la vie sociale.

1. — *Différences entre « l'activité surréaliste » et « l'activité automatiste »*

La différence essentielle entre l'activité surréaliste et l'activité automatiste est que, les premiers en cherchant le « réel social » *fabriquait* le hasard — il *s'agissait* là d'une préméditation claire — tandis que l'automatisme comme activité devient un hasard qui est « antérieur » au « réel social ». Le surréalisme est une construction d'après un hasard heureux ; l'automatisme aboutit au hasard comme parachèvement, comme « terminus » de l'action ; c'est, en somme, une construction de la spontanéité. Un schéma peut expliquer visuellement cette différence :

HASARD

type activités	Construit	« Vécu »
Surréaliste	+	+
Automatiste	—	—

Dans *Commentaires sur des mots courants* Paul-Émile Borduas définit l'automatisme surrationnel :

« écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction.

En cours d'exécution aucune attention n'est apportée au contenu. L'assurance qu'il est fatalement lié au contenant justifie cette liberté : Lautréamont.

Complète indépendance morale vis-à-vis l'objet produit. Il est laissé intact, repris en partie ou détruit selon le sentiment qu'il déclenche (quasi-impossibilité de reprise partielle). Tentative d'une prise de conscience plastique au cours de l'écriture (plus exactement peut-être « un état de veille » — Robert Élie). Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé.

Ses espoirs : une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain tout court. »

L'automatisme n'est pas une activité magique (malgré PLACE À LA MAGIE), elle se veut « naturelle » ; elle est une lutte contre les contraintes et les aliénations ; elle est la contestation et le dépassement de celles-ci. La grande découverte de Paul-Émile Borduas c'est d'avoir compris que ces aliénations dans la sphère de la création sont les mêmes que les aliénations dans

la vie sociales : il n'y a pas changement d'univers, il s'agit de « l'univers humain tout court ».

2. — *L'activité automatiste comme connaissance*

L'activité automatiste est une connaissance, en ce sens que face à la connaissance « rationnelle » est opposée une connaissance sensible indispensable au développement total de l'homme. Cette aspiration utopique à une totalité apparaît dans l'activité automatiste ; elle devient une recherche, hors de « la commune mesure », de possibilités nouvelles pour l'homme.

Dans *Projections Libérantes* Paul-Émile Borduas écrit :

« Il était clair, même à la lumière voilée de nos pauvres reproductions, que les objets à saisir se présentaient dans la perspective d'une connaissance toujours plus complète, plus reculée des possibilités de l'homme. » ⁽³⁹⁾

Dans l'activité automatiste la connaissance s'établit au niveau de l'émotivité, il s'agit de découvrir celle-ci ; c'est une connaissance de la découverte. L'art comme processus de connaissance, comme une expérience de la pratique (praxis) sociale, n'a pas encore droit de cité ⁽⁴⁰⁾. Pourtant, Claude Lévi-Strauss a bien montré, dans l'étude de la pensée sauvage, que l'esprit humain est toujours le même, seulement « la différence tient moins à la qualité des opérations intellectuelles qu'à la nature des choses sur lesquelles portent ces opérations ⁽⁴¹⁾. »

L'activité automatiste comme connaissance vise à réduire la distanciation entre vie et œuvre, à mêler inexorablement ces deux niveaux. L'analyse « rationnelle », selon Paul-Émile Borduas, ne réussit pas à pénétrer toutes les dimensions du

(39) BORDUAS P.-E., *Projections Libérantes*, Montréal, Mithra-Mythe, 1969, p. 21.

(40) Sauf dans le Rapport Rioux où l'art est vu comme un processus de connaissance.

(41) LEVI-STRAUSS, C., *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 255.

réel aussi l'activité automatiste, comme mode de connaissance sensible, doit se charger de « rendre familier des objets troublants » et ainsi compléter la démarche de la science.

3. — *L'activité automatiste et l'enseignement*

L'activité automatiste comme connaissance passe par un enseignement où « il s'agit tout simplement de définir quelles sont les conditions qui permettent l'épanouissement des êtres » ⁽⁴²⁾. Tout l'enseignement de Paul-Émile Borduas passe par ce carrefour : refus de l'intentionnalité, recherche sans cesse répétée des « nécessités vitales » et épanouissement de cette recherche dans une forme, une forme qui ne « sera émouvante que si elle est réinventée à tous les degrés de la connaissance sensible ».

L'enseignement pour Paul-Émile Borduas est la démonstration d'une éthique :

« Nous recherchions une qualité plastique constante ! Nous ne trouvions qu'une qualité morale, toujours la même au cours des siècles, mise en évidence par une infinie variété de qualités plastiques. Cette qualité morale semblait être une puissance affective créant un état passionnel suffisant à l'expression involontaire et intégrale de la personnalité de l'artiste ». ⁽⁴³⁾

Une éthique reposant sur la recherche et la rétention de qualités émotives et de « l'animalité précieuse, exemplaire » ; de plus, Lénine n'a-t-il pas écrit : « L'éthique sera l'esthétique de l'avenir ».

4. — *L'activité automatiste et la vie*

L'activité automatiste est création de valeurs et de normes nouvelles ; partant de la contestation du donné s'ébauche une

(42) « Borduas parle » dans la revue *Liberté*, no 19-20, janvier-février 1962, p. 5.

(43) BORDUAS, P.-E., *Projections Libérantes*, op. cit., p. 19.

constante : la recherche de ce qui est vital pour l'Homme, ses désirs et ses passions exprimés dans un imaginaire qui se veut collectif. Cet appel à un mode collectif d'être débute par une connaissance, une compréhension de nos propres virtualités ; retrouver le rythme toujours changeant de la vie, le mouvement incessant de la création.

L'activité automatiste apparaît dans une pratique qui tend à faire sauter les médiations (le super-égo créé par l'homme lui-même et la société) ; cette pratique tente de se débarrasser des « référentiels » et être plus près des activités productives. Cette recherche de l'authenticité dans l'expression objective des sentiments mène, nous l'avons vu, à une attitude éthique. On retrouve dans cette attitude éthique la persistance de résidus liés à l'équivalent général ; c'est là une autre dimension de la contradiction motrice qui draine avec elle le lu et le non-lu dans un intertexte en vue de justifier la forme utopique ; l'effort de réduction formelle mêle des éléments de l'équivalent général et de l'équivalent topique, par exemple :

« Seule une foi, englobant le savoir humain présent dans une forme suffisamment dynamique pour détruire d'une part jusqu'au souvenir des vices sociaux qui étouffent les individus, et d'autre part réordonner les individus dans une nouvelle forme collective religieuse (foi et amour en nos semblables), peut justifier nos espoirs et notre ardeur ». ⁽⁴⁴⁾

VI. *Actualité de Refus Global*

« Un acte surrationnel aujourd'hui pourra être parfaitement rationnel demain. »

P.-É. Borduas

Il semble assuré, à l'heure actuelle, que le Québec est une société post-industrielle c'est-à-dire une société qui se définit

(44) BORDUAS, P.-É., *Projections Libérantes*, op. cit., p. 38.

par un processus incessant d'innovations, par une croissance très grande du secteur tertiaire et de ce que l'on appelle maintenant le « quaternaire ». À ce moment, l'économie, comme dimension de la vie et comme catégorie mentale (dirait Lukacs), prend la seconde place.

Nous plongeons alors dans « une civilisation de l'innovation », des innovations planifiées même au niveau de la vie imaginaire ⁽⁴⁵⁾ ; cet appel à la création devient une constante de nos sociétés « avancées » mais nous assistons, paradoxalement, à tous les excès de « l'ère logique » : la planification du rêve, le conformisme-béat dans la consommation, le phénomène de « néoténie », les études prolongées, les conditionnements divers diminuent d'autant la spontanéité créatrice, les forces de l'imaginaire. Aussi il semble que « Devant l'innovation dont nous savons l'importance croissante dans les mécanismes de l'économie moderne, celui qui a l'habitude des schèmes de l'utopie garde plus de fraîcheur imaginative et plus de sens concret que l'homme écrasé par les avalanches de l'histoire. » ⁽⁴⁶⁾

Donc nous pouvons distinguer ici, la grande contradiction des sociétés industrielles « avancées » : d'une part il y a une valorisation de l'imagination tant qu'elle peut aider à « fabriquer » de nouvelles innovations absolument nécessaires au fonctionnement du système industriel et, d'autre part, nous assistons, via les « mass-media » et la publicité, à un abrutissement quasi-total de cette faculté d'imaginer (pour le plus grand nombre).

La société post-industrielle est une société de la communication où deviennent importants les groupes et les catégories de personnes qui émettent dix ou vingt fois plus de messages qu'ils n'en reçoivent de l'ensemble de la société ; ainsi la société post-industrielle crée un fossé de plus en plus grand entre instruits et non-instruits (selon la distinction chère à Jean Lesage).

(45) Voir MORIN, E., « L'industrie culturelle » dans *Communications*, no 1, 1964.

(46) DUVEAU, G., *Sociologie de l'utopie*, Paris, P.U.F., 1961, p. 60.

Il semble assuré, aussi, que la société post-industrielle amènera de nouvelles formes d'aliénation ; nous assistons déjà, au Québec, à « l'inégal développement » d'une société « opulente », à la formation de zones grises et des poches de pauvreté résultant du rejet (de ces personnes) du système industriel, du chômage « structurel » ou « frictionnel » ; c'est l'autre face de l'Amérique qui émerge de ce « cauchemar climatisé ».

Dans une société où l'économie comme catégorie mentale et sociale périlite ce que l'on appelle le « culturel », ce dernier prend (dans les préoccupations des gens et les causes des conflits sociaux) la place laissée libre par l'économie. Herman Kahn et Anthony Wiener écrivent, à propos de l'an 2000, « l'utilité marginale de l'argent tendrait probablement à diminuer avec son abondance et on se soucierait de plus en plus sans doute des choses que l'argent ne permet pas d'acheter ». ⁽⁴⁷⁾

La « technostructure » ⁽⁴⁸⁾, si bien décrite par John K. Galbraith, domine l'industrie, englobe la culture ; elle domine aussi la production-circulation-consommation des biens matériels et culturels ⁽⁴⁹⁾. Comme l'écrit Fernand Dumont :

« ... l'organisation est la contestation de la culture, comme a priori, plus encore, elle s'y substitue comme cohérence et comme densité de l'empirisme. La culture resurgit comme exigence et souvent sous-produit de l'organisation : elle ne descend plus sur l'existence comme un avènement préalable à nos conduites. » ⁽⁵⁰⁾

La technique, au service de *la valeur d'échange*, a créé une culture factice en même temps qu'une société « close », victime d'une rationalité irrationnelle qui s'appelle : « unidimensionnalité ». Ainsi, la société post-industrielle devient la société du conflit et de la contrainte.

(47) KAHN, H., WIENER, A., *L'an 2000*, Paris, Lafont, 1968, p. 263.

(48) Voir GALBRAITH, J.-K., *Le nouvel état industriel*, Paris, Gallimard, 1967.

(49) Voir TOFFLER, A., *The Culture Consumers*, New York, St. Martin's Press, 1964.

(50) DUMONT, F., *Le lieu de l'homme*, Montréal, H.M.H., 1968, p. 161.

Dans cette perspective le Refus Global poussé à son extrême limite annonce une révolution culturelle ! Nous savons que « la révolution culturelle a pour première condition et démarche, pour exigence initiale et fondamentale la réhabilitation pleine et entière de ces notions : œuvre, création, liberté, appropriation, style, valeur (d'usage), être humain. » ⁽⁵¹⁾ Ainsi, l'actualité du manifeste du Refus Global apparaît dans sa dimension politique. Les valeurs prioritaires qui émergent sont axées sur la libération de la spontanéité et sur l'abolition des contraintes. Il s'agit d'établir *une société créatrice*. Dans cette optique le manifeste du Refus Global annonce, surtout, le rejet de l'ordre établi et énonce les possibilités futures de dépassement ; le seul fait de suggérer ces possibilités est une tâche politique en soi.

L'actualité du Refus Global apparaît dans cette dénonciation (très actuelle) des aliénations que secrète le système industriel. Si « l'aliénation se détermine comme un aspect de la contradiction et du devenir dans l'homme » ⁽⁵²⁾ le seul fait de décrire ces aliénations suppose un projet politique « ouvert » identifié à un sujet historique projeté dans l'histoire future.

Le manifeste du Refus Global demeure encore aujourd'hui un projet politique en ce sens qu'il n'a pas été, à notre avis, récupéré par le système ; ses membres, ou la plupart d'entre eux, sont rentrés sagement dans le rang mais l'idée dominante du manifeste (l'équivalent topique correspondant au non-lu) demeure en elle-même inassimilable pour une société répressive centrée sur la production et la consommation d'objets inutiles. On se rend compte, aujourd'hui, du danger que représente l'imagination libérée des contraintes (comme base d'un système de normes) pour le « nouvel état industriel » (basé lui-même sur le renforcement des motivations de l'individu envers des tâches dépourvues de toute signification). Refus Global comme « vision du monde » est un menace pour la stabilité et l'équilibre du système industriel ; il est l'anomie qui crée des anomies.

(51) LEFEBVRE, H., *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, Idées, 1968, p. 364.

(52) LEFEBVRE, H., *Critique de la vie quotidienne*, tome I, Paris, l'Arche, 1958, p. 80.

Nous avons vu, plus haut, que l'utopie contenue dans le manifeste du Refus Global développe un système de normes, un type d'activité qui obéissent aux objectifs globaux, aux valeurs reconnues comme essentielles à un équivalent topique (utopique). Mais, replacé dans son contexte historique le manifeste du Refus Global devient un

« discours particulier d'hommes en situation, visant à rendre compte de leur condition, à s'égaliser à la totalité des significations sociales, c'est-à-dire modèle normatif en prise directe avec l'expérience sur laquelle s'édifie la société capitaliste, à savoir l'expérience productive. » ⁽⁵³⁾

Nous retrouvons, vingt ans après, le même problème posé à nouveau : c'est, selon l'expression de Marcel Rioux, le passage de « l'homme normal à l'homme normatif ». Depuis près de dix ans l'idéologie de rattrapage prévaut dans tous les secteurs de la vie, cette idéologie a tracé les grandes lignes de l'action à accomplir ; c'est dans l'éducation surtout que règne en maître cette idéologie. Marcel Rioux définit ce que sera cet « homme normatif » :

« Comment le définir ? Ce sera un homme dont l'éducation aura été finalisée vers le développement de sa personnalité totale (perception, conception et imagination) plutôt que vers la tâche à remplir au service de l'État ou de l'industrie. Ce sera un homme dont l'éducation « ouverte », acquise par une pédagogie « ouverte », débouchera sur la « culture ouverte » de la société. » ⁽⁵⁴⁾

Cette recherche de « l'homme normatif » est une des préoccupations essentielles de Paul-Émile Borduas. Cette recherche de l'autonomie de l'individu est bien contemporaine, nous retrouvons chez Eric Fromm des préoccupations semblables à celles

(53) SEBAG, L., *Marxisme et structuralisme*, Paris, Payot, 1946, p. 83.

(54) RIOUX, M., « Du rapport Parent à la société technétronique » dans la revue *Socialisme* 69, Montréal, avril-mai-juin 1969, no 17, p. 66.

de Borduas, Fromm écrit : « la vie a une tendance virtuelle à réaliser toutes ses virtualités, il n'y a qu'une conception de la vie : l'acte de vivre lui-même ». ⁽⁵⁵⁾ Pour Paul-Émile Borduas :

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

L'humain n'appartient qu'à l'homme. Chaque individu est responsable de la foule de ses frères d'aujourd'hui et de demain !

De la foule de ses frères, de leurs misères matérielles, psychiques ; de leurs malheurs ! C'est pour répondre à cet unique devoir que Refus Global fut écrit. » ⁽⁵⁶⁾

Cette recherche de l'autonomie dans une *société créatrice* elle apparaît, en 1969, dans les trois tomes du Rapport Rioux qui semblent être une application de ce que Paul-Émile Borduas a toujours désiré : le perfectionnement et l'établissement de la connaissance sensible où éthique et esthétique semble mêlées dans le magma d'une *société créatrice* et d'une « culture ouverte ».

CONCLUSION

Tout notre essai tend à prouver qu'il n'y a pas de lecture innocente et que tout déchiffrement doit se faire en supposant que le texte à lire est une production, une construction objective à partir d'un « donné » inconnaissable et non-objectif ; à ce moment nous supposons un lu et un non-lu comme des éléments théoriques d'un champ de lecture possible.

Notre essai prouve, dans les limites du possible, que le manifeste Refus Global est un culturème à caractère utopique

(55) FROMM, E., *La peur de la liberté*, Paris, Buchet/Chastel, 1963, p. 214.

(56) BORDUAS, P.-E., *Projections Libérantes*, Montréal, Mythra-Mythe, 1949, pp. 38-39.

en ce sens qu'il établit « une chaîne flottante » de signifiés qui se justifie par des signifiants futurs. Cette « chaîne flottante » apparaît dans un non-lu théoriquement illisible par les lecteurs (ou la plupart d'entre eux) de l'époque considérée. Dans cette perspective, le texte étudié est une épreuve de lecture, l'épreuve du lisible ; celle-ci, que nous avons appelée opération de la compossibilité du texte, dégage une logique du déchiffrement qui décrit un espace lu et non-lu uni à un temps lu et non-lu. Cette épreuve de compossibilité nous a permis de retrouver et de mettre à jour le manifeste Refus Global considéré comme un investissement nouveau (dans la re-lecture) pour la société québécoise d'aujourd'hui. Au-delà de la signalisation et des trois modes de présentation (description-déclaration-naturalisation), le manifeste Refus Global, comme texte sociétal, apparaît comme un ensemble unifié, global, de divers textes à différents niveaux, qui trace, à la fois, les limites et les applications possibles de ce culturème. Le rapport différentiel entre un lu et un non-lu (comme des éléments théoriques) est en quelque sorte la méthode de déchiffrement que nous proposons.

Dans l'introduction de cet essai nous avons montré que la grille employée dans cette étude du Refus Global avait surtout une valeur descriptive : description du processus logique qui va, via la contradiction motrice, à la viabilité d'une forme ; matière conjointe de deux équivalences virtuelles dans chacune des parties du texte sociétal.

Il semble assuré que le manifeste Refus Global véhicule une *utopie pédagogique*, c'est-à-dire une utopie qui tend à démontrer, via une lecture (quelquefois abusive) des événements, certaines possibilités en accord avec une réduction et une synthèse qui apparaissent dans la « totalité » du culturème ; ainsi le manifeste Refus Global rejoint une fonction commune à toutes les utopies, comme l'écrit Karl Mannheim : « Les utopies dépassent, elles aussi, la situation sociale ; car elles orientent aussi la conduite vers des éléments que la situation, en tant que réalisée dans le temps, ne contient pas ». ⁽⁵⁷⁾

(57) MANNHEIM, K., *Idéologie et utopie*, Paris, Rivière, 1956, p. 130.

Le manifeste Refus Global apparaît comme une action sur la culture, un investissement de valeurs nouvelles grâce à une contestation de valeurs jugées dépassées. Le développement de la créativité et l'établissement d'une *société créatrice* sont les valeurs centrales autour desquelles s'échafaude cette *utopie pédagogique* cette « lecture » d'une situation existentielle qui décrit les possibles à travers une espérance indéfectible en l'homme car, comme l'écrit Jacques Berque, « l'espérance humaine est proche de l'utopie. Or il n'est point de réalité sans espérance. Parmi les fondements de cette morale des temps industriels qu'est le socialisme, l'inspiration utopique reste l'une des plus fécondes et des plus propices aux accomplissements. » ⁽⁵⁸⁾

Claude BERTRAND

Jean STAFFORD

(58) BERQUE, J., *Dépossession du monde*, Paris, Seuil, 1964, p. 201.

LE MOT "RÉVOLUTION" DANS QUELQUES GESTES ET PAROLES DE PAUL-ÉMILE BORDUAS

Le triomphe des « mystères objectifs » se fait attendre.

Nous allons parler d'un art qui n'a pu rester silencieux, qui a cherché à se connaître et à se récupérer dans le langage (i.e. *Refus Global*, *Projections libérantes*, « Commentaires sur des mots courants », lettres inédites, conversations, etc.) toutes les fois que Borduas a senti la nécessité de parler, passionnément, à ses alliés momentanés et toutes les fois qu'il a écouté les autres, certains plus longuement que d'autres, en s'apesanissant sur leur délire (tel Claude Gauvreau), mais aucun jusqu'à la fin ⁽¹⁾ ou alors après des mois de silence.

Cette doublure de l'œuvre d'art par le langage militant, est loin d'être élucidée. Elle est, une fois la magie devenue impraticable, à l'origine de la métaphysique occidentale. Elle est cette métaphysique même; je veux dire cet exil de la pensée dans la vie. Borduas invoque cette magie impraticable, à la fois loin et mystérieusement proche de nos lointaines origines humaines : plutôt que de reconnaître dans l'enthousiasme orgiaque (Borduas, avec les surréalistes, dit : beauté convulsive) les dieux cachés de la matière et d'habiter dans leur proximité

(1) Dernière lettre de P.-E. Borduas à Claude Gauvreau, le 21 janvier, 1959, in « Liberté », no 22, 1962.

de façon « suffisante » ⁽²⁾. Ainsi, la pensée moderne somme la magie d'être de la magie. Or ce n'est que la nostalgie, le souvenir de la magie : ce n'est pas la magie.

« PLACE À LA MAGIE ! PLACE AUX MYSTÈRES
OBJECTIFS !

PLACE À L'AMOUR !

PLACE AUX NÉCESSITÉS ! ⁽³⁾ »

« QU'ON LE VEUILLE OU NON ... CECI SERA !
LE DÉSIR SAUVAGE, L'AMOUR RETROUVÉ,
LE VERTIGE QUI PROVOQUE L'IVRESSE ... ⁽⁴⁾ »

Ces cris, encore indécents, pourraient bien nous lasser un jour ; il y a déjà l'exploitation « sœurette » qu'en font Declic ! et Le Quartier latin ⁽⁵⁾. Aussi, est-il urgent de protéger en eux ce qui cherche à se dire, pendant que s'abat partout cette lassitude ou son durcissement terroriste. L'espace de pensée dans lequel se situe tout l'événement Borduas — y compris ses suites et ce texte même — se concentre en une réalité : L'ARTISTE PARLE DE SON NON VERBAL ; FAUTE DE DIEUX, IL FAIT DES INCANTATIONS À LA MAGIE ET AUX MAGI-CIENS DU MOMENT QUI, EUX-MÊMES, FONT DES INCANTATIONS À LA MAGIE.

Devant une telle réalité (i.e. le langage sur l'art et l'appel à l'insurrection magique), Borduas — qui est probablement, avec Alain Grandbois, le premier québécois à avoir reconnu, ici, l'ampleur du chaos — fait des tableaux de chevalet (pourquoi ?), écrit (pourquoi ?), se lie à beaucoup de gens et s'en sépare (pourquoi ?).

C'est une conjoncture exceptionnelle.

Borduas, en effet, « révolutionne » la peinture : il dira qu'il s'est associé à un mouvement plus vaste, impatient de naître

(2) « En regard du surréalisme » (P.-E. Borduas) dans *Refus Global*, Mythra-Mythe, 1948: introduit une distinction majeure entre « nécessaire » et « suffisant ».

(3) *Refus Global*, op.cit..

(4) Fernand Leduc, « Qu'on le veuille ou non ... », in *Refus Global*, op.cit..

(5) « Mort aux Establishments. Place au jaune. Mort au totalitarisme. Place à la magie (...) Place à l'érection. Place à l'Orgasme. » (Quartier Latin, 7 janvier, 1969).

un peu partout (i.e. l'Expressionnisme surrationnel, baroque, lyrique, etc.), plutôt que de le revendiquer et cultiver sa personnalité.

Il écrit sur la révolution du psychisme qu'il entrevoit — dans sa peinture et celle de quelques autres Américains — et parvient à formuler une pensée qui est un pas en avant : l'automatisme surrationnel.

Il a des préoccupations sociales très nombreuses et complexes, dans la mesure où il se heurte partout à l'INTENTION, « arme néfaste de la raison » ⁽⁶⁾ et de l'instinct, aux bonnes intentions du ministre David qui protège, à sa manière, l'éducation des enfants québécois, tout comme aux « intentions » des surréalistes français ou à celle de ses propres amis Jean-Paul Riopelle et Pierre Gauvreau...

Révolution donc.

Pour qu'il en vienne à se couper ainsi de la réalité dominante — art dominant, idéologie dominante, hommes au pouvoir ou avant-garde surréaliste du moment — qu'y a-t-il à ce point d'irréel dans sa vie, pour qu'il en réclame la réalité radicale, immédiate, satisfaisante ?

La voie de Borduas oscille entre le désir « nécessaire » — qui s'exprime dans le « il faut » sous-entendu de « Place à la magie ! » — et la réalité, non pas celle de la rue, mais la réalité « suffisante » ; c'est-à-dire non plus le goût de la magie, mais la magie elle-même.

Quand elle est absente, il en fait une morale révolutionnaire ; quand elle semble présente, la vie est momentanément suffisante.

Le temps ruine obscurément ces émergences et les provoque tour à tour, imprévisiblement.

Borduas s'interroge donc sur ces apparitions et ces disparitions.

*

(6) *Refus Global*, op.cit.

« **TABLEAU** : Un tableau est un objet sans importance. Il n'empêche pas des milliers d'êtres de souffrir de la faim, du froid, des maladies ; il ne peut éviter non plus que des villes entières sautent corps et biens, d'un seul coup, sous le choc explosif de nos engins meurtriers.

Cependant il a su lentement situer l'homme dans sa foi, son espoir d'éternité, d'éternité de bonheur : étape religieuse du début du christianisme à la fin du moyen-âge.

Ensuite nous révéler les formes du ciel, de la terre et de l'homme, assimiler les cultures païennes de l'Égypte, de la Grèce et de Rome : de la Renaissance à l'Impressionnisme.

Nous familiariser aux formes diffuses de la lumière : impressionnisme ; ou au mécanisme du mouvement : futurisme.

Définir la relation individuelle de l'artiste dans le monde de la forme, assimiler l'art nègre : fauvisme.

Dévoiler les réalités plastiques du tableau : cubisme.

Enfin nous découvrir un vaste domaine jusqu'alors inexploré, tabou, réservé aux démons : le surréalisme.

Nous avons la conviction que ce monde-là, comme pour le physique, le tableau finisse par nous le rendre familier, dût-il y consacrer les siècles à venir d'une civilisation nouvelle.

Cette équipe vous présente ces similitudes nouvelles (N.B. Le manifeste indique dans un renvoi au bas de page que « ce texte fut originalement écrit pour servir de préface à un catalogue d'exposition »).

Les secrets de ces tableaux, de même que pour les œuvres du passé, sont emprisonnés dans les formes.

Peu de personnes savent lire ces formes ; exactement le nombre de celles qui peuvent vivre la réalité d'un tableau ancien ou du plus modeste caillou.

Seuls les enfants et les simples possèdent ce don merveilleux du contact direct avec la forme sans l'intermédiaire des mots (similitudes), le pouvoir de recréer en eux la réalité émotive de l'objet sous la main, sous les yeux.

Les yeux, le tact en viennent, après quelques années de dévitalisation (appelez ça : instruction, si vous voulez, ou éducation) à n'être utiles qu'à reconnaître le mot tout-fait, l'illusion vague, ou la similitude précise, abstraite, dévitalisée, sans mys-

tère. Ces yeux-là croient voir un tableau ancien parce que, à la vue de la toile ou de sa reproduction, ils peuvent dire : *La Vierge à la chaise, Raphaël, XVI^e siècle, etc.*

La réalité plastique, seule réalité de l'œuvre, reste cachée sous l'amas des illusions : femme, chaise, sourire, robe, etc.; inconnue, non touchée, non vue dans le détail, ni dans l'ensemble. Seul le côté illusoire du tableau fut perçu ; et encore parce que familier.

Devant un caillou vous dites : c'est un caillou rond ou anguleux ; et vous n'y pensez plus.

En face des tableaux de cette exposition vous serez sans idées. L'idée même d'un tableau vous sera interdite — ils ne correspondent ni à un paysage, ni à une nature morte ou à une scène quelconque de votre connaissance, pas même à une abstraction régularisée — aussi dans la déroute de vos habitudes mentales, dans l'impossibilité d'établir tout contact visuel, vous aurez la pénible impression d'un malaise grave, d'une amputation douloureuse et inutile, d'une frustration.

Vous crierez au sacrilège, à la démence, à la sénilité précoce, à la fumisterie ; si moins honnête, plus rusé : au déjà vu et connu, à la fausse révolution de salon ; et d'autant plus fort que votre impuissance sensible sera évidente, en dépit de la clarté de la forme écrite.

Vous serez dans un état psychologique idéal à une critique vengeresse contre cet excès d'impudeur, de snobisme ; pour prêcher le retour à la terre, au bon sens, aux vertus chrétiennes. Votre ardeur sera d'autant plus tapageuse qu'involontaire et stérile.

Les violentes nécessités de la connaissance sensible poursuivront leur destin.

Vraiment ces peintres sont pour les enfants et les simples, et pour les grandes personnes de demain ; lorsqu'elles pourront nommer les similitudes qui s'y trouvent. » ⁽⁷⁾

*

1 — Attitude esthétique historique :

Comme l'indique la note dans le texte, « ce texte fut originellement écrit pour servir de préface à un catalogue d'exposi-

(7) « Commentaires sur des mots courants », op.cit..

tion ». Aussi, une grande partie du texte concerne des attitudes esthétiques historiques, qui ont pu changer depuis 1948 dans le public et chez certains cerveaux plus libres, disons les historiens de l'art et les artistes, et cela grâce à Borduas et des gens qui lui ressemblent ; il a permis ce qu'il appelait ces « grandes personnes de demain ». La dénonciation s'applique à la réaction critique qui s'établit devant les peintures en question (lesquelles ?) et qui consiste à se défendre contre la démence et la fumisterie en recourant, devant des réalités troublantes, aux « intentions » les plus basses. Le recours à Satan.

2 — *Attitude esthétique dite « pure », assez confuse ici (dans son explication verbale) mais précise dans la vie :*

Cependant, ce qui ne date pas, c'est l'attitude pure que Borduas préconise aussi bien devant les œuvres anciennes que devant les œuvres automatistes ou la roche. Le texte de Borduas suggère, à ce sujet, une liaison extrêmement serrée des sens (visuel et tactile) à la matière (pâtes et roche). Il s'agit du « contact direct avec la forme, sans l'intermédiaire des mots ». (À remarquer qu'ici, Borduas ne dit pas : sans les mots — il les réhabilitera plus tard dans l'article « automatisme surrationnel » et au mot « surrationnel »). L'intermédiaire des mots ; ici, signifie « la voie des mots » pour pénétrer les œuvres. Or, Borduas tend à suggérer une autre voie : « le pouvoir de recréer la réalité émotive de l'objet sous la main, sous les yeux ».

3 — *À ce point-ci, le renouvellement des sens signifie surtout un détachement de la figuration au profit de « la réalité plastique du tableau » :*

Cette réalité émotive se dégage encore difficilement, par le verbe du débat entre l'abstraction et la figuration — débat lui aussi historique, mais permanent dans certains cerveaux bornés à la figuration — dans la mesure où Borduas en appelle des sens directs qui, au lieu d'avoir une réaction habituelle et presque parfaitement programmée au réel, aurait ce contact plus sophistiqué : « La réalité plastique, dit-il, seule réalité de l'œuvre, reste cachée sous l'amas des illusions ».

Cette réalité émotive, si elle signifie bien ici la sensibilité à la réalité plastique du tableau, est, selon les propos mêmes de Borduas, acquise depuis le Cubisme. Le tableau de chevalet, après de multiples autres conquêtes, l'aurait — ce qui du point de vue strict de l'histoire de l'art est assez juste — enfin conquise.

Mais pour Borduas, le tableau de chevalet entre dans une nouvelle phase d'exploitation, correspondante d'un nouvel état de civilisation (i.e. « le vaste domaine jusqu'alors inexploré, tabou, réservé aux anges et aux démons... ») et il ajoute : « Nous avons la conviction que ce monde-là, comme pour le physique, le tableau finisse par nous le rendre familier, dût-il y consacrer les siècles à venir d'une civilisation nouvelle ».

Il s'ensuit, comme le démontrera le texte « En regard du Surréalisme »⁽⁸⁾, que la réalité émotive dont on parle — la nouvelle sensibilité à la plastique — est beaucoup plus que la libération de la figuration et qu'elle dépasse même ce débat de la reconnaissance de la réalité plastique de l'œuvre. Désormais, il y a, dans la mesure même où le cubisme assure « les réalités plastiques du tableau », un dépassement du cubisme par le surréalisme, mais à propos de la figuration ou du monde sensible, la tâche du surréalisme a davantage été d'explorer le dedans, l'autre monde.

Mais voilà — en renouvelant, disons, l'iconologie des arbres par celle des « monstres intérieurs », le surréalisme a perdu de ces « réalités plastiques » du tableau conquises par le cubisme à propos de la figuration. Cette idée, très présente chez Borduas, veut que le surréalisme ait permis, dans les événements imaginaires qu'il a provoqué, une peinture subversive, mais à l'intérieur d'un académisme formel : « Automatisme psychique : en peinture : a surtout utilisé la mémoire. Mémoire onirique : Dali ; mémoire d'une légère hallucination : Tanguy, Dali ; mémoire des hasards de toute espèce : Duchamp, etc. A cause de la mémoire utilisée, l'intérêt se porte davantage sur le sujet traité (idée, similitude, image, association imprévue d'objets, relation mentale) que sur le sujet réel (objet plastique propre aux relations sensibles de la matière employée) »⁽⁹⁾.

(8) In *Refus Global*, op.cit..

(9) « Commentaires sur des mots courants », op.cit..

Ce détournement de l'acquisition cubiste — la réalité plastique de l'œuvre — effectué par les surréalistes au profit du sujet traité est dû aux « intentions », à l'exploitation de leur personnalité ou à l'exploitation en vue d'interventions politiques : « Les surréalistes nous ont révélé l'importance morale de l'acte non préconçu. Spontanément ils mirent l'accent sur les hasards objectifs primant leur valeur rationnelle. Leurs intentions n'ont pas changé. Cependant les jugements rendus, depuis quelques années, portent de plus en plus les marques de l'attention accordée aux intentions de l'auteur. Cette attention domine de beaucoup celle portée à la qualité convulsive des œuvres. D'où répétition d'erreurs inconnues à la phase empirique » ⁽¹⁰⁾.

Borduas ajoute — et c'est le pas dans la voie d'élaboration de cette nouvelle « réalité émotive » : « L'intention est nécessaire, non suffisante. Impossibilité de reconnaître l'intention vivante, fatale, de la fausse : attitude adoptée, recherchée, calculée, intéressée. La qualité convulsive ne peut être que la résultante d'une opération magique ; exprimant une imprévisible relation matérielle. Le reste est relatif, intéressant et nécessaire, non suffisant » ⁽¹¹⁾.

Jusqu'ici, dans la métaphysique occidentale, on opposait nécessité et contingence, le bien et le mal, etc. Le fait que Borduas fasse intervenir, à propos de la magie, le mot « suffisant », est une des plus hautes pensées actuelles.

Revoyons le chemin parcouru.

Dans l'article « Tableau », des « Commentaires sur des mots courants », Borduas rassemble, pêle-mêle, beaucoup de choses qu'il démêlera, justement, dans d'autres articles. Borduas y indique une progression stylistique et esthétique qui, dans ses préoccupations, lui est centrale.

1 — *Libération de la figuration :*

Dans la mesure où l'artiste s'élève contre l'interprétation historique des gens qui verront ces tableaux de 1948 (on verra

(10) « En regard du surréalisme », op.cit..

(11) « En regard du surréalisme », op.cit..

lesquels un jour), il invoque une nouvelle sensibilité ; c'est-à-dire un état tel des sens que les cerveaux seront libérés de la lecture habituelle du réel, au profit de « la réalité plastique » de l'œuvre. Ceci est irrévocablement acquis depuis le cubisme et l'abstraction régularisée (i.e. « Abstraction régularisée ou plastique : désigne les objets volontairement construits dans une forme régularisée ») ⁽¹²⁾.

2 — *Libération de l'abstraction ou de la lecture uniquement plastique de l'œuvre. La plupart des historiens de l'art actuels sont fixés à ce point nécessaire mais pas suffisant, lorsqu'ils n'exploitent pas les valeurs de ceux qu'ils étudient pour se hisser à leur niveau héroïque.*

Mais, ajoute-t-il, cela ne suffira pas : « En face des tableaux de cette exposition, vous serez sans idée. L'idée même d'un tableau vous sera interdite (...) ils ne correspondent ni à un paysage, ni à une nature-morte, ou à une scène quelconque de votre connaissance, pas même à une abstraction régularisée... ⁽¹³⁾ ». Ainsi, toute lecture plastique, déjà libérée de la figuration, ne serait pas suffisante. Bien plus, ce ne sont pas des tableaux de chevalet — l'intérêt de cette pensée est d'indiquer que Borduas tend à sortir de cet espace.

3 — *Libération de l'exploitation de la personnalité ou de l'inconscient par la conscience qui lui tend des pièges :*

Il faudrait donc une sensibilité très aiguisée, non seulement libérée de la figuration, mais également de l'abstraction. Que nous dit Borduas de cette nouvelle sensibilité ? Dans l'article « Tableau », peu de chose, mais ceci quand même : « Seuls les enfants et les simples possèdent ce don merveilleux du contact direct avec la forme sans l'intermédiaire des mots (similitudes), le pouvoir de recréer en eux la réalité émotive de l'objet sous la main, sous les yeux ». C'est précisément ce qu'ont cherché à

(12) « Commentaires sur des mots courants », op.cit..

(13) Mot TABLEAU : « Commentaires sur des mots courants », op.cit..

faire les surréalistes : ils ont voulu, démunis de toute interprétation rationnelle, courir le risque d'un contact avec le réel. De cette réalité du moment où naissaient ces phantasmes intérieurs, plusieurs surréalistes en ont cependant voulu faire une méthode, un projet systématique, une intention (Dali par exemple et la paranoïa-critique). « Breton seul demeure incorruptible ». Borduas se ravisera plus tard.

4 — *Suffisance de la sensibilité magique :*

La relation fondamentale que Borduas protège face au monde (nature, homme, art, etc.) ne relève ni d'une sensibilité figurative, ni d'une sensibilité plastique, ni d'une sensibilité automatique-forcenée, mais d'une sensibilité qui vit des événements cosmiques imprévisibles et inexploitable, qui surviennent, mais qui ne peuvent se « forcer » d'aucune façon. C'est ainsi qu'il n'est pas nécessaire d'avoir une relation magique à l'univers — ce serait un projet moral, une intention mort-née — il est suffisant d'avoir une vie telle.

Il s'ensuit que toute tentative d'exploitation morale de cette intuition de Borduas est manquée et n'est en rien magique. Déclat, qui reprend l'incantation « Place à la magie ! », n'est pas pour autant magicien. Ces artistes sont des moralistes tragiques. Ou encore : l'événement de la Comédie canadienne, lui aussi, est insuffisant, car il exploite, de sang froid, la magie (culte sanguin érotique du voodoo) à des fins terroristes. La sagesse de Borduas, ce qu'il sait, c'est qu'il revient à chacun d'expérimenter la magie et que toute tentative d'imposition relève de « l'intention », arme néfaste de la raison et de l'instinct. On chie sur les gens : c'est peut-être nécessaire ? Comme rapport au monde, ce n'est pas suffisant, mythique. Première sérénité québécoise depuis longtemps.

Cette nouvelle sensibilité, sinon acquise, du moins entrevue, distille une liberté à deux volets : elle permet une nouvelle liaison de l'homme à la nature ; elle redonne la parole à cette émotion.

*

« *Automatisme surrationnel* :

écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction.

En cours d'exécution aucune attention n'est apportée au contenu. L'assurance qu'il est fatalement lié au contenant justifie cette liberté : Lautréamont.

Complète indépendance morale vis-à-vis l'objet produit. Il est laissé intact, repris en partie ou détruit selon le sentiment qu'il déclenche (quasi impossibilité de reprise partielle). Tentative d'une prise de conscience plastique au cours de l'écriture (plus exactement peut-être « un état de veille » — Robert Élie). Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé.

Ses espoirs : une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court » ⁽¹⁴⁾.

*

« *Surrationnel* :

Adj.: Indique en dessus des possibilités rationnelles du moment. Un acte surrationnel aujourd'hui pourra être parfaitement rationnel demain.

L'acte surrationnel tente la possibilité inconnue ; la raison en récolte les bénéfices » ⁽¹⁵⁾.

*

Les positions les plus avancées, en regard de la métaphysique occidentale, s'expriment chez Borduas dans des concepts nouveaux : s'il se libère du débat de la nécessité et de la contingence en hissant la discussion au niveau de la suffisance, il exerce une opération analogue en regard de la dialectique mainte fois passéiste de la lutte entre le rêve et la réalité, l'exil

(14) Idem.

(15) Id.

de l'artiste sur terre et enfin, cette esthétique qui nous est implicite depuis Platon et qui atteint son écartèlement le plus fort chez les Romantiques allemands et français du XVIII^e et XIX^e siècles.

Réconciliation de l'instinct et de la raison :

Pour surmonter cet écartèlement — mot qui rebondit sans cesse sous la plume de Borduas et qui sera à son plus fort dans la révolution prolétarienne que préconisent les marxistes ⁽¹⁶⁾ — entre les puissances psychiques et les puissances rationnelles, Borduas va si bien hisser le débat du rêve et de la réalité, en faisant intervenir la présence réelle de la magie dans la vie humaine, que l'activité humaine ne consistera plus à tenter d'injecter la réalité de rêve ou de s'enfuir dans l'au-delà transcendantal — guère différent de la révolution marxiste ou du christianisme — mais plutôt, puisque la magie existe, de tâcher de « comprendre le contenu une fois l'objet terminé ».

Plus précisément, le débat n'est plus, comme on dit, entre le rêve et la réalité quotidienne, mais entre la magie ou ce qu'on appelle l'état de veille ou de rêve éveillé et le désir de comprendre et de répéter. C'est dire que Borduas prend une distance devant la magie et que c'est cette distance qui est le langage.

Autrement dit, Borduas prend la parole et écrit en tâchant d'explicitier par la raison les beautés convulsives entrevues. Il parvient ainsi à réhabiliter la raison, non plus la raison morale : celle qui dicte ses raisons à l'instinct et l'organise pour ainsi dire — nous sommes résolument sortis ici du christianisme et du marxisme — mais une raison qui veut connaître cette complicité convulsive qui peut avoir lieu entre homme et roche.

(16) « Ils se dévouent à salaire fixe, plus un boni de vie chère, à l'organisation du prolétariat: ils ont mille fois raison. L'ennui est qu'une fois la victoire bien assise, en plus des petits salaires actuels, ils exigeront sur le dos du même prolétariat, toujours, et toujours de la même manière, un règlement de frais supplémentaires et un renouvellement à long terme, sans discussion possible. Nous reconnaissons quand même qu'ils sont dans la lignée historique. Le salut ne pourra venir qu'après le plus grand excès d'exploitation. Ils sont (seront) cet excès. (...) Il est hors de volonté que les classes sociales se soient succédées au gouvernement (...) sans pouvoir (...) »; *Refus Global*. Op. cit..

« Ses espoirs : une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court ». Il s'agit d'une sagesse cosmique. C'est alors que l'intention apparaît comme « l'arme néfaste de la raison » et de l'instinct.

La distance de la connaissance magie-raison :

Je voudrais m'attarder un moment sur cette distance nouvelle entre la magie et la raison, cette distance ou ce recul de la connaissance. Il me semble qu'il y a là, dans ce va-et-vient, une explication majeure de plusieurs comportements de Borduas.

Deux textes, sur lesquels on a peu insisté depuis qu'ils furent écrits (i.e. L'Oeuvre picturale est une expérience de Bruno Cormier et La danse et l'espoir de Françoise Sullivan)⁽¹⁷⁾, nous font faire à cet égard un pas de plus en avant.

De par la nature même de la découverte de Borduas — la raison tâchant de comprendre l'événement magique —, l'espèce de retour sur soi que cela comporte, risque à tout moment de devenir un projet systématique, une méthode pour ceux (si ce n'est pour lui-même) à qui il confia verbalement ses intuitions.

... et la révolution sociale :

C'est ainsi que Borduas — à mesure qu'il s'assure des événements magiques de sa vie, obtiendra une libre circulation entre lui et la matière, une complicité croissante et dionysiaque entre la collectivité des pierres et des pâtes — parvient à s'isoler socialement et à provoquer une solitude croissante parmi les hommes. Je ne reviendrai pas sur le court, mais excellent article de B. Teyssèdre intitulé « Avalanche de ruptures »⁽¹⁸⁾, ni pour le commenter ni pour le compléter ; une publication élaborée étant imminente. Mais je vais poser la question : tout se passe comme si Borduas, au fur et à mesure qu'il découvrait cette société de la matière et de la collectivité magique, rompait avec celle des hommes...

Si cette espèce de systématisation de l'intuition magie-

(17) *Refus Global*, Op.cit..

(18) « Au cœur des tensions », Bernard Teyssèdre ; « Refus Global 20 ans après », La Presse, 26 octobre, 1968, p. 40.

raison n'a pas joué sur toute la ligne, il semble bien qu'elle ait joué dans la rupture entre Borduas, Jean-Paul Riopelle et Pierre Gauvreau. Ce dernier ne rapportait-il pas d'ailleurs qu'une des raisons principales de leur rupture (en '49) résidait dans le fait qu'ils croyaient voir dans l'attitude de Borduas devant l'automatisme surrationnel, un renouvellement de la dogmatique chrétienne. Borduas, en effet, dans *Le Refus Global*, ne situe-t-il pas en 1948, les limites du surréalisme ? Cela dû certainement déplaire à certains d'entre eux (Le texte « En regard du surréalisme », originairement inclus dans le manifeste, aurait été écarté : les précisions à ce sujet devraient venir bientôt), d'autant plus que Marcel Barbeau et d'autres faisaient alors des expériences picturales d'automatisme mécanique, que Borduas, également, limitera dans les « Commentaires sur des mots courants ». La vérité que détenait Borduas, dans la mesure où elle lui échappait, a pu paraître comme dogmatique.

Plutôt que de voir dans l'automatisme surrationnel une dotation de l'être par pure générosité cosmique, la tentation était grande de voir une méthode systématique et exclusive (en ce sens où Borduas aurait pu dire : marchez sur mes traces).

Bruno Cormier et Françoise Sullivan, pour leur part, comprendront tous deux la magie comme suit : 1. D'abord comme *Magie-spectacle* ; c'est-à-dire comme ce dont on peut parler, un sujet sur lequel on peut écrire et sur lequel ils écriront d'ailleurs tous deux. La raison cherche à élucider les émotions, mais elle est distancée de même que chez Borduas. Cette distance signifie ici « assister à soi-même ». Il y a donc un spectateur dans le magicien, mais « encore faut-il que le spectateur soit aux aguets »⁽¹⁹⁾. 2. Ensuite comme *Magie-morale* ; c'est-à-dire comme une méthode d'appropriation de l'homme qui doit s'y préparer, se mettre en état de réceptivité et se transformer en

(19) B. Cormier: « Encore faut-il que le spectateur soit aux aguets à son tour ; jamais le chasseur ne pourra immobiliser l'oiseau entre les nuages et la terre, il y aura toujours un coup d'aile imprévisible ». F. Sullivan: « Le danseur doit donc libérer les énergies de son corps par les gestes spontanés qui lui seront dictés. Il y parviendra en se mettant lui-même dans un état de réceptivité à la manière du médium. Par la violence de la force en jeu, il peut atteindre jusqu'aux transes et touchera aux points magiques » ; *Refus Global*, op. cit..

médium. C'est la magie comme volonté et comme morale ou, selon l'expression de Bruno Cormier, le point de vue du chasseur. 3. Puis enfin, comme *Magie-fatalité* ; c'est-à-dire comme une dotation fatale, imprévisible, qui ne survient que pour celui qui est prêt.

Borduas en 1948, est, tout comme Françoise Sullivan et Bruno Cormier, un spectateur de la magie. Ils maintiennent la possibilité d'un spectateur de la magie, d'une distance. Or, cela est impraticable, puisque la magie est la complicité radicale avec l'univers : on ne peut donc y assister puisque ce n'est pas un spectacle, mais une implication. L'artiste assiste alors à lui-même « dans les moments creux » ou « quand l'œuvre est finie ». Le chasseur se remet alors à chasser — en parlant aux autres, puis pour lui-même — l'Oiseau fatal.

Borduas suivra le sens obscur de la magie : il coupera d'avec les spectateurs et les autres chasseurs (tout en reconnaissant parmi eux les plus avancés, comme par exemple, les expressionnistes de New York), mais il demeurera, jusqu'à la fin, dans la mesure où il maintiendra une évaluation critique devant ses œuvres, son propre spectateur.

C'est parce qu'il peut être son propre spectateur que Borduas est demeuré, jusqu'en 1960, dans les limites du tableau de chevalet. Ce n'est pas faute de connaissance de l'art d'environnement, de la synthèse des arts (voie de Kandinsky depuis le Bauhaus de 1922-33) ou de « l'art dans la rue » (Roussil ici s'était déjà exprimé en ce sens). C'est qu'il s'exposait à des événements « matériologiques », pour ensuite les observer, chercher, parler.

Tout comme dans ses rapports humains, il créait énormément et détruisait presque tout. Non plus devant la foule mais pour quelques hommes créateurs, comme il le précise en 1958 : « 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 toute autre atmosphère : plus personnelle,

moins naïve et, je le crains, plus cruelle encore à respirer. J'avais foi en cette tendre jeunesse, en l'évolution morale et spirituelle des foules. Un voyage en Sicile, entre autres, aurait suffi à lui seul à me guérir de cette détestable sentimentalité d'esclave. Certes, je brûle d'amour, à ma limite, pour la terre entière et ses habitants, mais je n'ai plus foi qu'en peu d'hommes. Plus urgent apparaît la reconnaissance dans la foule des âmes ardentes susceptibles de transformer profondément l'aventure humaine que de se lier aux quantités sans espoir » ⁽²⁰⁾. Cela, Borduas le savait dès 1948 : le mythe appartient d'abord à quelques-uns.

*

« Révolution : N.f. Les révolutions marquent les grandes étapes de la décadence d'une civilisation (d'un égrégore - Pierre Mabille).

Tant que la connaissance ne permet pas d'en comprendre le mécanisme, elles provoquent l'espoir délirant d'une correction définitive du sort. Les révolutions marquent aussi les grandes étapes du progrès scientifique mécanique.

Dans une civilisation ascendante née du chaos dans la foi retrouvée en l'amour, le pouvoir met des siècles à s'unifier : le temps que met l'intelligence à préciser l'objet de sa foi, de son amour. Au terme de la précision, le pouvoir est réuni sur un seul être — personification humaine — de l'objet spirituel éternel.

L'utilisation inconsciente, consciente et enfin scandaleusement cynique en use le dynamisme social. Il est alors violemment rejeté par les foules pour qui il devient seulement une valeur sentimentale.

Le pouvoir absolu appuyé par une classe relativement restreinte, tout en restant unifié, perd son caractère personnel et devient le privilège d'une classe plus nombreuse, intermédiaire entre le peuple et la noblesse. L'écartèlement commencé sous la royauté entre les puissances psychiques — chevaleresques — et les puissances rationnelles — laborieuses — se poursuit. L'exploitation use alors les concepts dynamiques de LIBERTÉ,

(20) « Refus Global, 10 ans après », in « Situations », vol. 1, no 2, février 1959.

ÉGALITÉ, FRATERNITÉ, inconsciemment d'abord, consciemment ensuite, enfin, jusqu'au cynisme le plus odieux.

La liberté, l'égalité, la fraternité ne semblent plus possibles qu'au sein d'une même et seule classe. Le prolétariat s'empare alors du pouvoir et, de force, exploite l'efficacité méthodique, dernière phase possible de l'écartèlement entre la passion et la raison. Dernier stage dynamique de la froide cruauté intentionnelle. Le fond de la marmite où l'unification, la centralisation du pouvoir éclatera de nouveau pour retomber en étincelles sur les têtes les plus ardentes, les moins rationnelles » ⁽²¹⁾.

*

Dès 1948, Borduas avait une conscience très claire de sa position historique de décadence : il se situe parmi les « têtes les plus ardentes, les moins rationnelles », celles qui régénèrent la civilisation parvenue à sa fin chaotique : le prolétariat ou l'exploitation de l'efficacité méthodique.

Ne partageant ni la conception du prolétariat comme révolution ascendante de la civilisation, ni « l'espoir délirant d'une correction définitive du sort » — car il sait, tout comme Valéry, que les « civilisations sont mortelles » — Borduas se livre à la seule révolution possible pour qui est « après » le prolétariat : contribuer à lancer dans un processus ascendant la civilisation qui tend à l'amour, tout en sachant bien que le processus corrosif ou d'érosion reprendra plus tard.

Borduas n'a pas un absolu, il a un destin : celui d'intervenir dans un moment de chaos, après l'écartèlement le plus fort entre la raison et la passion (la révolution prolétarienne) ; il intervient dans le chaos, c'est-à-dire dans l'irrationnel nihiliste (pendant surréaliste, par exemple, du rationalisme d'exploitation efficace : le communisme et le surréalisme sont les deux versants de la même dialectique). Ces absolus, Borduas les dépasse en introduisant des réalités émotives magiques, et un concept : l'automatisme surrationnel, c'est-à-dire la revalorisation de la raison.

(21) « Commentaires sur des mots courants », op.cit..

La raison recueille les fruits des voyages de l'instinct. Cela signifie que ses écrits sont aussi fondamentaux que ses peintures ; ils témoignent de l'existence du mystère. Ce mystère dont Borduas savait qu'il ne viendrait pas des mots (i.e. « ce don merveilleux du contact direct avec la forme sans l'intermédiaire des mots »), mais du « pouvoir de recréer en eux la réalité émotive de l'objet sous la main, sous les yeux ». Peut-être les mots de Claude Gauvreau se sont-ils élevés à l'incantation ? Ces mots seront, pour Borduas, un lieu de confrontation exceptionnel avec ceux qui l'entendront : « compte-rendu » du mystère, pour Borduas, ils seront pour ceux-là, une morale mystique et même une dogmatique. Et cela, mêlé aux exigences de son unique pensée (i.e. l'automatisme surrationalnel), explique bien « l'avalanche des ruptures » et la solitude croissante de Borduas.

Cette solitude est sociale : il aurait « fallu » ici une communication radicale, un échange de formes entre les hommes, mais cela n'est possible que lorsque le mystère est devenu mystérieux pour les multitudes.

Là où Borduas est allé le plus loin, c'est dans le tableau de chevalet (« l'idée même de tableau vous sera interdite »), laboratoire de la magie et de l'alchimie où Borduas change sa chair en pâte, ses pâtes en chair : alors seulement le monde devient-il inconnu. Borduas a fait des œuvres qui sont un rendez-vous majeur pour la pensée : irrécupérables par le langage, quel est leur sort ? Collectionnées décorativement, photographiées, parlées, exploitées, politisées ?

*

« Magie : N.f. *Imprévisible transformation apportée par désir-passion.*

« Mythe : N.m. *Le mythe ne saurait naître d'une imagination gratuite. De tout temps les nécessités sont évidentes et actives.*

Un mythe est le symbole le plus parfait, à un moment donné de la connaissance d'une réalité mystérieuse évidente et constante. Symbole exprimant dans une relation englobante le connu et l'inconnu de cet objet.

L'erreur passée n'est pas attribuable au mythe, de sa naissance à son apogée, mais aux cadres qui l'utilisent dans un état d'immobilité par prestige de la gloire passée à un moment où il devrait être remplacé, qui entretiennent ainsi les relations devenues injustifiables, enfin l'exploitation sans vergogne, et freinent l'évolution sensible.

Pour nous, fini le freinage. Gloire aux relations neuves ! » ⁽²²⁾.

« Au diable le goupillon et la tuque ! Mille fois ils extorquèrent ce qu'ils donnèrent jadis » ⁽²³⁾.

« Le magique butin tragiquement conquis à l'inconnu attend à pied d'œuvre. Il fut rassemblé par tous les vrais poètes. Son pouvoir transformant (lire : révolutionnaire) se mesure à la violence exercée contre lui, à sa résistance, ensuite aux tentatives d'utilisation ...

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

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

Objet tangible, il requiert une relation constamment renouvelée, confrontée, remise en question. Relation impalpable, exigeante, qui demande les forces vives de l'action.

Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir. Il ne peut être transmis que transformé, sans quoi c'est le gauchissement » ⁽²⁴⁾.

*

(22) Id.

(23) Refus Global, op.cit..

(24) Refus Global, op.cit..

Quel est le sort des œuvres ?

« Ils parlent tous de moi, mais personne n'a de pensée pour moi » : Zarathoustra, Nietzsche.

Il est peut-être bon de faire remarquer que c'est probablement à New York que Borduas a fini de préciser sa position par rapport à « la foule ». Dans un interview donné à Radio-Canada en 1955, il a dit comment il a, pour la première fois, rencontré un milieu universel qui n'était ni celui de la classe possédante ni celui des « amis » ou celui de la « foule » : « New York pour moi est un point dans l'espace sur la planète, qui est tout à fait ouvert au reste de l'univers. New York n'est pas la ville, c'est uniquement un point géographique qui est ouvert à l'univers, sur le monde. Montréal, c'est un point canadien. Il y a des frontières autour de Montréal. La vie est ici, en famille, plus chaude, plus touchante qu'elle ne l'est à New York sans doute, mais elle reste en famille, et ça ne sort pas, ça ne sort pas de l'autre côté. Or, à New York nous avons cette communion qui est assez abstraite, mais avec l'univers et qui a été pour moi un stimulant considérable (...) A New York, il y avait un public universel, tandis qu'ici, c'était un public d'amitié, n'est-ce-pas (...). Les formes vivantes ont à New York un public universel, mais qui est composé d'éléments exceptionnels des États-Unis et d'éléments étrangers exceptionnels » ⁽²⁵⁾.

En 1948, ce public « universel » et « exceptionnel » n'avait pas encore été rencontré. S'il avait perdu ses illusions devant l'élite possédante et culturelle, la foule ne l'avait pas encore désenchanté. Certes les simples étaient encore aliénés et Borduas, pour opérer leur libération, ne mettait aucun espoir dans le communisme ; tout au plus voyait-il dans l'action qu'il entreprenait, lui et quelques-uns de ses amis, une contribution valable à la « révolution » qui allait amener cette libération.

Toutefois, même si l'analyse sociale de Borduas n'a pu qu'entraîner, dans une sorte de dérive sociale, qu'une action modeste et limitée, il demeure que cette action, tout comme l'œuvre de Borduas, même si elle n'a pu convaincre que quelques compagnons de création, a toujours demandé un public.

(25) « Liberté », jan.-fév. 1962, p. 13.

Cependant, cela ne touche en rien le véritable problème de la création chez Borduas. Celui-ci pourrait se formuler comme suit : ENTREVOIR DES ACTES MAGIQUES AU BOUT DU TABLEAU DE CHEVALET (au bout en effet, puisque le cadre n'est plus qu'un référentiel spatial, ces événements n'ont lieu nulle part ou alors, dans une manière d'enclos sacré) ET MAINTENIR L'IDÉE D'UN PUBLIC SPECTATEUR, EN DEHORS, FACE À DE TELS ÉVÉNEMENTS.

Cela ne surmonte cependant pas la position de réflexivité qui se situe entre l'objet et le sujet (par la conscience réflexive du sujet qui peut s'appréhender comme objet). Chez Borduas, cela signifie « pouvoir assister à soi-même », être son propre spectateur, essayer de comprendre les événements surrationnels une fois qu'ils sont « terminés ». C'est parce qu'il peut être son propre spectateur que Borduas en appelle d'un public, fut-il « universel », qui soit l'extension de sa propre situation de spectateur.

S'il y a des événements magiques, de rapides liaisons à l'univers et, notamment, aux œuvres de Borduas : a) la distinction objet-sujet est surmontée, b) Borduas ne peut plus être spectateur de ses œuvres (il a certainement dû parfois toucher, dans sa solitude, à cette réalité), c) il n'y a plus de public pour son œuvre, fut-ce une version améliorée, d) il est radicalement impossible à Borduas de poursuivre sa magie tout seul, c'est-à-dire de se voir encore lui-même comme un corps isolé parmi d'autres corps isolés — mêmes ceux de quelques créateurs.

L'action collective est l'essence de la magie.

Borduas a certainement atteint la complicité avec la matière, la libre circulation de son corps dans certains matériaux, mais les autres, les hommes, l'ont-ils atteinte ? Est-ce seulement de « l'amitié » que Claude Gauvreau a pu tirer des œuvres de Paul-Emile Borduas et de Pierre Gauvreau ou n'est-ce pas là des incantations, des paroles de sorcier, une mise en branle des corps et des œuvres ?

La plus haute pensée de Borduas — celle qu'il n'a pas formulée — mais qui est celle de toute son œuvre, c'est la complicité « matériologique » des corps humains, la révolution qu'il cherche.

Alain RICHARD

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE LA GENÈSE DE L'AUTOMATISME PICTURAL CHEZ BORDUAS

À un moment où la tentative bourgeoise de récupérer économiquement et culturellement les œuvres d'art contemporaines, prétend rejoindre la peinture non-figurative dans ses derniers retranchements, il est difficile de se replacer à une époque où cette peinture avait encore un sens contestataire. Le seul fait qu'un tableau « ne représentait rien », suffisait à l'exclure des biens consommables, culturels et même artistiques. C'est pourtant dans une période semblable que Borduas a vécu et que son action s'est inscrite.

Pour comprendre la genèse de son automatisme pictural, il faut lier le développement de sa recherche picturale à la contestation croissante des pseudo-valeurs bourgeoises qui l'accompagnent dans le temps. C'est dans un même élan, qu'il maintiendra jusqu'à la fin, que Borduas arrive en 1942 à la non figuration et à l'opposition à la bourgeoisie. Dissocier ces deux aspects du problème, séparer le peintre du révolutionnaire, préférer sa peinture à sa contestation ou sa contestation à sa peinture, c'est s'empêcher de comprendre l'une et l'autre.

Aussi, le problème essentiel de l'historiographie de la genèse de l'automatisme pictural chez Borduas, est-il d'éviter cette dissociation. Pour cette raison, les témoignages des contemporains, comme les re-lectures actuelles des événements, ne peuvent être utilisés inconsidérément. Borduas a été l'un de

ces « signes de construction », dont parle l'Évangile. Et l'on a toujours à son propos, choisi de se situer, soit du côté de la culture, soit du côté de la révolution, mais on a rarement été fidèle à la dialectique propre à Borduas qui est d'articuler ou de manifester sa contestation dans sa recherche picturale et non en dehors d'elle.

Dans cette perspective, on peut considérer l'importance qu'il faut attacher ou non, à la lecture que fit Borduas du *Château étoilé* de Breton, comme l'une des pierres d'achoppement de l'historiographie de cette période. Les uns sont tentés d'en exagérer l'importance et de faire ressortir l'automatisme pictural tout entier, de la seule lecture de ce texte, comme Minerve, sortant toute armée du cerveau de Jupiter ! Les autres sont tentés de la minimiser et de n'y voir qu'« une lecture défendue » de plus parmi celles qu'à l'époque, Borduas s'était permises. C'est oublier d'une part, que la lecture de *Château étoilé* a été préparée, dans la vie de Borduas, par toute une série d'événements : dont nous allons parler à l'instant et qui mènent, au même titre, à l'automatisme pictural. (Le fait que ces événements soient d'un ordre plus social que culturel, ne les rend pas moins agissants dans cette genèse). C'est oublier, d'autre part, que la lecture, dont il s'agit ici, n'est pas assimilable à n'importe qu'elle autre et qu'elle confirmait à Borduas « que la route poursuivie mènera(it) un jour à la victoire » ⁽¹⁾.

LE CONTEXTE D'UNE LECTURE

Signalons quelques étapes qui, de 1927 à 1942, marquèrent l'opposition croissante de Borduas au milieu bourgeois.

La première de ces étapes est marquée par la grande désillusion sociale qu'il ressent devant le petit monde scolaire

(1) On nous pardonnera d'utiliser ici, hors de son contexte, une phrase de *Projections libérantes* (Mithra-Mythe Editeur, 1949, p. 11). C'est aux dessins d'enfants et non à la lecture de *Château étoilé* qu'elle s'applique dans le texte. Mais comme nous reviendrons plus loin, sur l'importance des dessins d'enfants chez Borduas et que nous n'isolons pas la lecture de *Château étoilé* d'un ensemble de faits, il nous a semblé que nous pouvions nous permettre, ici, cette citation tronquée.

d'alors. Ce petit monde arriviste, népotique et mesquin qui l'a profondément écœuré et qui devait d'ailleurs, en 1928, l'amener à abandonner sa charge de professeur de dessin à la Commission Scolaire, semble avoir été une très forte désillusion, si on en juge, dans *Projections libérantes* ⁽²⁾, par les pages extrêmement détaillées qu'il a consacrées aux circonstances de cette démission.

Après cette démission suivie d'un court séjour en France, il tenta, sur les traces de son maître Ozias Leduc, de faire de la peinture religieuse. Tentative « infructueuse » puisque, explique-t-il « les activités secondaires dirigées depuis plusieurs années dans le but lucratif d'embellir nos églises, se buttèrent à une fin de non recevoir violente de la part du clergé et des architectes » ⁽³⁾. Ainsi donc, après le milieu scolaire, c'est, si l'on peut dire, le milieu ecclésiastique qui le déçoit. Déjà, le fossé commençait à se creuser.

Borduas devint ensuite professeur de dessin au Collège André-Grasset et à l'Externat Classique Saint-Sulpice (de 1933 à 1939). Il gardera, en particulier, un souvenir pénible, de son passage au Grasset : « Je ne provoque plus », écrira-t-il à propos de ses élèves de l'École du Meuble, « des oppositions systématiques connues jadis à l'Externat, par ignorance, par incertitude et par complexe d'infériorité. (Ces grands garçons, de versification en montant, me faisaient peur. Je les savais plus instruits que moi et j'ignorais tout des comportements d'un groupe. Ce furent de longues années d'entraînement au courage moral. Je me rappelle que l'idée d'avoir à ouvrir une certaine porte de classe suffisait à me couvrir de sueurs. J'ignore comment on résiste à ces apprentissages) » ⁽⁴⁾. Le jeune villageois de Saint-Hilaire, avec ses cinq ans d'école primaire et ses quatre ans d'École des Beaux-Arts, affrontait au Collège Grasset, les

(2) Mithra-Mythe Editeur, 1949, pp. 6-10.

(3) Ibid., p. 11.

(4) Id., p. 13. C'est évidemment par contresens que E. H. Turner, page 27 du Catalogue de la rétrospective Borduas de 1962 intitulé *Paul-Emile Borduas 1905-1960*, applique ce texte à l'enseignement dispensé par Borduas à l'École du Meuble. Au contraire, à l'École du Meuble, les rapports avec les élèves furent beaucoup plus « simples ».

petits bourgeois montréalais du cours classique. « Je les savais plus instruits que moi » dira-t-il. C'est une phrase qui fait mal.

Les plus jeunes rencontrés à l'Externat Classique lui donnèrent cependant plus de plaisir : « À l'Externat, dès ma première année d'enseignement, j'utilisai la méthode de Quénioux qu'Ozias Leduc me fit connaître. Cette méthode donna immédiatement des résultats remarquables ; particulièrement dans les classes inférieures, favorisés qu'ils étaient par la jeunesse des élèves et leur inexpérience » ⁽⁵⁾.

On voit ici l'opposition qui se dessinait entre l'enfance préservée et l'adolescence déjà marquée par les habitudes et la culture du milieu ambiant. On s'étonne moins, dans ces circonstances, du projet d'émigration aux Nouvelles Hébrides ou à Tahiti qu'aurait formé Borduas en 1934, soit un an après son engagement au Grasset et que rapporte Turner dans son catalogue : « L'envie de voir du pays et de s'échapper de la province de Québec qu'il jugeait d'esprit étroit, s'empare de lui. Il écrit aux Nouvelles Hébrides et à Tahiti, en s'informant des possibilités d'y faire de l'agriculture, d'y acheter du terrain et d'y émigrer » ⁽⁶⁾. N'est-ce pas surtout l'idée de vivre parmi un peuple resté plus près de l'enfance et moins contaminé par la civilisation qui l'inspire ici ? Après l'opposition à la société hypocrite et exploiteuse, c'était l'opposition à la société dite cultivée et civilisée qui se dessinait déjà. Un corps de pensées et de réflexions cohérent s'était donc mis en place. Parallèlement, Borduas poursuivait sa recherche picturale, d'abord sur les traces d'Ozias Leduc, puis de plus en plus loin de son vieux maître. « Très follement, dira-t-il en 1953, des années longues, dans l'enthousiasme et l'ignorance j'ai tenté de le rejoindre dans sa trop belle peinture. (...) Combien ai-je désiré embrasser cette beauté familière et cependant si lointaine. Pour-

(5) *Projections libérales*, Op. cit., p. 13. La nature exacte de cette « méthode de Quénioux » mériterait une recherche approfondie. Sa définition aiderait à la formulation d'une histoire de l'enseignement des arts plastiques dans la Province de Québec. Dans cette histoire, il faudrait donc, par l'intermédiaire de Borduas, faire une place inattendue à Ozias Leduc.

(6) E. H. Turner, *Paul-Emile Borduas 1905-1960*, 1962, Op. cit., p. 26.

tant elle ne s'opposait pas à tout ce qu'il ne fallait pas faire ! Mon seul bagage moral d'alors. (...) Tout en poursuivant, des années encore, l'espoir de le rattraper dans sa perfection, j'avais conscience par ma déception, que cette douceur, cette séduction, avait un revers. Un revers qui graduellement devint un pôle d'attraction irrésistible » ⁽⁷⁾. Cette tentative de coïncider avec la peinture si fine et si civilisée d'Ozias Leduc finit par paraître contraire au corps de pensées que nous venons de définir. La peinture de Borduas perdit son aspect léché et devint de plus en plus frustré et élémentaire. Maurice Gagnon dira à propos de ce changement : « ...l'épreuve du feu, l'autodafé purificateur préconisé par les peintres fauves a été la première rançon de sa personnalité. La liberté ne peut se trouver ailleurs qu'en le sacrifice pleinement consenti, recherché, aimé, tenacement aimé, de tout ce qui était apport extérieur, de tout ce qui était emprunté consciemment ou involontairement, de tout ce qui était imposé. Cette perversion culturelle, cette déformation quotidienne de l'enseignement reçu et non éprouvé, cette négation de la personnalité appelaient chez lui une réjuvenescence dont seul le travail ardu et solitaire a su précipiter les phases récentes d'évolution, de conquête sur soi-même » ⁽⁸⁾. Malgré tout, même sa production « fauve » ne lui paraissait pas aussi pure qu'il ne l'aurait souhaité. Seules les gouaches non-figuratives de 1942 lui paraîtront sortir vraiment de sources. Des dix ans qui précédaient ces gouaches, il dira en 1949 : « Sur dix ans d'un labeur acharné, dix toiles à peine méritent grâce. Je les reconnais comme des accidents heureux impossibles à répéter. Les tableaux sur lesquels ma volonté s'acharne le plus à vouloir diriger sont ceux qui deviennent les plus lointains, les plus froids, les plus intolérables. J'achète le décapant à la pinte. Cependant une assurance quasi irraisonnable me soutient qu'un jour le travail sera plus transparent, moins pénible » ⁽⁹⁾. Cette volonté de destruction et d'épuration, qui

(7) P.-E. Borduas, in « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », « Canadian Art », été 1953 (Vol. X, no 4), pp. 158, 161 et 168. Notre citation est à la page 161.

(8) In *Peinture Moderne*, Valiquette, Mtl., 1943, p. 106.

(9) In *Projections libérantes*, op. cit., p. 11.

se manifestait au plan de la peinture, venait rejoindre les convictions profondes que nous avons vues s'affermir en lui, durant le même temps. On comprend maintenant que le mouvement intérieur qui l'opposait à la société bourgeoise était le même qui le détachait progressivement de la peinture figurative et qui allait l'amener à la non-figuration.

Un moment, l'allure de ce mouvement semble se ralentir ou même perdre quelque peu sa direction. En 1937, Borduas entrait à l'École du Meuble et, dans les quelques années qui suivent, nouait toute une série d'amitiés inespérées : « Des amis se présentent venus du fond de mon rêve : Maurice Gagnon, le père Carmel Brouillard, John Lyman et autres » ⁽¹⁰⁾. En réalité, il prenait contact avec toute une société d'« hommes et de femmes à demi-libérés », dont il n'avait « même pas soupçonné l'existence à Montréal ». Les options bourgeoises de ce nouveau groupe n'étaient, alors, pas encore prises ou, du moins, mieux dissimulées derrière la largeur de vue et l'ouverture d'esprit, que ne l'étaient celles des groupes obtus qu'il avait rencontrés jusqu'à présent. Borduas sortait de son « isolement ». Il connaît même le succès dans ce nouveau milieu et grâce à lui. Plus tard, quand il rédigea *Le Refus Global*, il dira que ce succès avait été dû à un « malentendu » : « Si nous tenons expositions sur expositions, ce n'est pas dans l'espoir naïf de faire fortune. Nous savons ceux qui possèdent aux antipodes d'où nous sommes. Ils ne sauraient impunément risquer ces contacts incendiaires. Dans le passé, des malentendus involontaires ont permis seuls de telles ventes. Nous croyons ce texte de nature à dissiper tous ceux de l'avenir » ⁽¹¹⁾. L'« escalade des ruptures », pour reprendre l'expression de M. Bernard Teysseire ⁽¹²⁾, qui précéda *Refus Global*, démontre que même si Borduas, à la veille des gouaches de '42, a paru, un moment,

(10) Ibid., p. 12. Borduas rassemble ici, dans une même phrase, des événements qui se sont passés à la fois avant et après 1937. Ses rencontres avec Maurice Gagnon et le père Brouillard précèdent son entrée à l'École du Meuble, alors que celle avec Lyman la suit (1938).

(11) *Refus Global*, Mithra-Mythe Editeur, Maurice Perron, Saint-Hilaire Est, 1948, p. 14.

(12) « Au cœur des tensions » in « La Presse », samedi le 26 octobre, 1968, p. 40.

dévier de sa course, il a su, quand la situation se fut quelque peu éclaircie (surtout à l'occasion de la représentation de la pièce de Claude Gauvreau, *Bien-être*, le 20 mai 1947), reprendre le mouvement contestataire qui l'emportait depuis les débuts des années '30.

C'est donc dans ce dernier climat quelque peu ambigu que se situe l'acte éminemment culturel, en un sens, qu'est une lecture et que Borduas prend connaissance du texte de Breton intitulé *Château étoilé* où il retrouve cependant l'écho de sa tendance contestataire la plus forte, indissolublement liée à l'aventure artistique elle-même.

LECTURE DU « CHÂTEAU ÉTOILÉ » PAR P.-É. BORDUAS

Commençons par établir les faits. Les circonstances qui entourent cette lecture que fit Borduas du *Château étoilé*, ne semblent pas bien éclaircies. On en a donné plusieurs versions contradictoires.

Ainsi, le catalogue d'Évan H. Turner (i.e. *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, Musée des B.-A., 1962, page 27), si précieux par ailleurs, situe cette lecture en 1938 et donne à François Hertel, le crédit d'avoir été celui qui a révélé ce texte à Borduas : « François Hertel lui donne *Château étoilé* de Breton, qui l'intéresse vivement, comme tous les surréalistes »⁽¹³⁾. Par contre, le même catalogue, mais cette fois, sous la plume de Guy Viau, donne une toute autre version de l'événement : « C'est alors, vers les années 40-41, que Borduas déniché sur les rayons de la bibliothèque de l'École du Meuble un numéro de la revue « Minotaure » dans laquelle se trouvent *Le Château étoilé* et d'autres textes de Breton »⁽¹⁴⁾. On le voit, le crédit de la découverte est enlevé à Hertel et surtout la date de l'événement est repoussée vers 1940-1941.

(13) Cette opinion est reprise telle quelle par Jean Ethier-Blais dans un article récent paru dans « *Études françaises* », Montréal, novembre 1968, p. 371 : « C'est François Hertel qui incite Borduas à lire Breton ; il lui recommande la lecture de *Château étoilé* qui se trouve à la bibliothèque de l'École du Meuble ».

(14) Op. cit., « La démarche du peintre », p. 43. Repris dans Guy Viau, *La peinture moderne au Canada français*, Québec, 1964, p. 49.

Tout récemment, une troisième opinion a été avancée et elle est susceptible de bouleverser considérablement l'historiographie de la période qui nous préoccupe. Il s'agit du témoignage de Mme G. Borduas, qui lors d'une conférence de M. Bernard Teyssède à la Galerie Nationale d'Ottawa (22 octobre 1968) a déclaré publiquement que c'était M. Henri Laugier et non pas François Hertel, qui avait révélé le texte *Château étoilé* à Borduas. Ce témoignage est fondamental, car on a pu, depuis, déterminer la date exacte des rencontres entre Laugier et les Borduas. Grâce à l'initiative de M. Jean-René Ostiguy, qui m'a aimablement communiqué le renseignement, Henri Laugier lui-même a confirmé que ces rencontres se situent en 1941 et non pas en 1939 ou en 1940. Je cite la lettre qu'il envoyait en réponse à une lettre de M. Ostiguy, datée du 11 décembre 1968, lui demandant, sur ce point, des éclaircissements : « Cher monsieur. C'est en effet en 1941 (et non en 1940, que j'ai pris contact avec M. et Mme Borduas, et que dans des réunions du soir, dont j'ai gardé le souvenir ému nous avons évoqué les grands artistes français, et spécialement *André Breton* (...) pour qui j'avais une grande admiration que j'ai toujours conservée. Je ne peux malheureusement vous dire la date exacte, mais ce devait être à la fin de l'hiver, ou au commencement du printemps 1941. Sentiments les meilleurs Henri Laugier » ⁽¹⁵⁾. Voilà qui est, selon nous, de nature à trancher le débat et nous permettre de conclure que Borduas a lu *Château étoilé* au printemps 1941 et que c'est le savant français Henri Laugier qui lui en a révélé l'existence.

Mais l'importance de cette datation, comme nous le verrons plus loin, laisse cependant le problème le plus important sans solution : qu'est-ce qui, en effet, a frappé Borduas dans ce texte de Breton ou même dans ce numéro 8 de la revue « Minotaure » du 15 juin, 1936 ? Y a-t-il même moyen de le savoir avec certitude ? Il nous semble que oui. On peut relever dans un écrit presque contemporain de Borduas, une allusion non équivoque à un passage du texte de Breton. Il s'agit de la conférence de Borduas, dont le texte, intitulé « Manière de

(15) Les soulignés sont d'Henri Laugier.

goûter une œuvre d'art » a été publié en janvier 1943 par la revue « Amérique Française » et qui avait été donnée auparavant devant la Société d'Études et de Conférences. On peut même déduire de ce fait que la rédaction de cette conférence a occupé Borduas une bonne partie de l'année 1942 et même avant, si on en juge par les très nombreux brouillons qu'elle a demandés à son auteur. Nous sommes donc ramenés très près des conversations avec Laugier. Qu'on lise plutôt en parallèle le texte de Breton et celui de Borduas :

Extrait de *Château étoilé*

« La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils venaient de peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux) en considérant un vieux mur, est loin d'être encore comprise. Tout le problème du passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration même. C'est tout particulièrement dans cette mesure qu'elle a retenu le surréalisme. Le surréalisme n'est pas parti d'elle, il l'a retrouvée en chemin et, avec elle, ses possibilités d'extension à tous les domaines qui ne sont pas celui de la peinture. Les nouvelles associations d'images que c'est le propre du poète, de l'artiste, du savant, de susciter ont ceci de comparable qu'elles empruntent pour se produire un écran d'une texture particulière, que cette texture soit concrètement celle d'un mur décrépi, du nuage ou de tout autre chose : un son persistant et vague véhicule, à l'exclusion de tout autre, la phrase que nous avons besoin d'entendre chanter » (16).

Extrait de
Manière de goûter...

« Dali encore et quelques jeunes peintres expérimentent l'écran paranoïaque, invention de Léonard de Vinci. A un de ses élèves qui lui demandait quel sujet il pourrait peindre : « Va lui disait-il, près d'un vieux mur de pierre. Regarde-le longtemps ; petit à petit tu y verras se dessiner des êtres et des choses. Tu découvriras ainsi un sujet de tableau bien à toi ». Qu'il suffise de dire : la décalcomanie est un des écrans employés. Une autre voie, enfin, est celle de la peinture automatique qui permettrait l'expression plastique, des images, des souvenirs assimilés par l'artiste et qui donnerait la somme de son être psychique et intellectuel ».

(16) Le passage du texte de Breton est à la page 33 du no 6 de la revue « Minotaure », celui de Borduas, à la page 43 et 44 du no 4, tome II, de la revue « Amérique Française ».

La confrontation de ces deux textes est instructive à deux points de vue. Elle démontre, à elle seule :

- 1 — que ce qui a frappé Borduas dans le texte de Breton, c'est l'allusion à Léonard de Vinci et l'interprétation surréaliste du conseil du vieux maître. On peut même ajouter, en anticipant sur la chronologie, que cet enthousiasme ne sera pas passager, puisque nous retrouvons au moins à deux autres reprises, à notre connaissance, des allusions au conseil de Léonard. La première de ces allusions est rapportée par Josephine Hambleton, le 12 juin, 1948, en ces termes : « Artists have perfected the copying of the surface appearance of the physical world beyond improvement » Borduas said. « The world of dreams they have left virtually untouched. Perhaps you know the advice which Leonardo da Vinci gave his pupils ? He said 'a sponge impregnated with various colors and thrown against a wall leaves spots which may appear like landscapes, and a variety of images may be seen in such spots, heads of men, various animals, battles, rocky scenes, clouds, woods and the like' » ⁽¹⁷⁾. La seconde allusion est plus connue, puisqu'on la trouve dans le manifeste *Refus Global* au chapitre intitulé « Commentaires sur des mots courants », à l'article qui porte sur l'expression « écran paranoïaque » : « Surface dont la vue prolongée sert à fixer les phantasmes en une vision claire. Exemple : conseil de Léonard de Vinci à l'un de ses élèves : '... tu t'es arrêté à contempler aux taches des murs, dans les cendres du foyer, dans les nuages et les ruisseaux ; et si tu les considères attentivement tu y découvriras des inventions très admirables dont le génie du peintre peut tirer parti, pour composer des batailles d'animaux ou d'hommes, des paysages ou des monstres, ou autres choses qui te feront honneur' ».

- 2 — que Borduas ne s'est pas contenté, dans ce numéro de la revue « Minotaure », de la seule lecture du « Château

(17) « A Canadian Painter Of Visions », in « Ottawa Citizen », 12 juin, 1948, p. 32 (page éditoriale).

étoilé », mais qu'il a aussi parcouru, au moins deux autres articles, auxquels il fait directement allusion dans son texte : il s'agit d'une part d'un autre texte de Breton, intitulé « D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du Désir) » et, d'autre part d'un texte de Salvador Dali, intitulé « Le Surréalisme spectral de l'Éternel Féminin préraphaélite ». Cette dernière allusion est d'ailleurs encore plus explicite dans un passage (situé plus haut en cours d'exposé) de la conférence de Borduas : « Dali dédaigne les découvertes plastiques cézanniennes et cubistes. Il emploie tantôt des moyens d'expression photographique, attendant de l'étrangeté des rencontres, la révolution recherchée : un appareil téléphonique en plein désert. Tantôt, en violente réaction contre la dureté (l'incommensabilité de la pomme de Cézanne, à qui il préfère la pomme d'Adam des préraphaélites, tel qu'il l'écrit dans un amusant article), il recherche l'expression du mou imprévisible ».

Dès lors une nouvelle conclusion s'impose : ce qui a frappé Borduas dans le texte de Breton, ce qui, dans ce texte, lui a paru immédiatement rentable (sur le plan pictural), c'est la notion dalinienne d'« écran paranoïaque » et c'est donc par la compréhension que Borduas a eu de cette notion, que le surréalisme français a pu être pour quelque chose dans la naissance de l'automatisme québécois.

Allons plus loin. Si la confrontation du texte de la conférence de Borduas avec celui de Breton nous révèle la notion qui a davantage accroché l'attention de Borduas, seul l'examen de son œuvre picturale peut toutefois nous renseigner sur la manière dont Borduas a compris cette notion. À notre connaissance, le premier à avoir cherché dans l'œuvre peinte de Borduas un reflet de cette lecture du *Château étoilé* est le docteur Paul Dumas. Dans un remarquable article paru dans « Amérique Française » en juin-juillet 1946⁽¹⁸⁾, le docteur Dumas, très significativement, à notre avis, voit ce reflet dans l'importante

(18) Pp. 39-41. Cet article a été écrit à l'occasion de l'exposition, à l'auditorium de chez Morgan, de 23 tableaux couvrant la période de 1943-1946.

série de gouache de '42 exposées à l'Ermitage (Montréal). Si on accepte notre datation, les gouaches suivent en effet d'assez près la lecture de Breton. Mais voici les mots mêmes du docteur Dumas : « L'on sait que Borduas a délaissé la représentation de la réalité à compter de cette mémorable série de gouaches qu'il nous montra naguère et qui inspirèrent à notre excellent confrère Charles Doyon une page débordante de lyrisme. À cette époque, Borduas a lu *Les Chants de Maldoror* et le *Château étoilé* d'André Breton » ⁽¹⁹⁾. Plus loin dans son article, il revient sur cette idée : « Ne reprochons pas (...) à Borduas ses allégeances littéraires. Lautréamont est un intarissable sourcier d'images et Breton manie les mots et les phrases comme des couleurs et des formes pour évoquer son univers imaginaire aussi bien que les paysages réels de Ténérife ou de Bonaventure. Borduas de son côté nous a donné des œuvres qui s'imposent principalement par leurs qualités picturales et qui doivent peut-être leur caractère d'originalité aux influences à peu près exclusivement poétiques qu'a subies le peintre. Celles-ci favorisent sûrement mieux l'essor d'une personnalité de peintre que des réminiscences par trop tenaces des maîtres contemporains ».

Le rapprochement, qu'effectue ici le docteur Paul Dumas, entre les gouaches de '42 et la lecture de *Château étoilé*, se justifie d'autant plus, selon nous, si on réfléchit au processus créatif de ces gouaches. Celui-ci nous est connu depuis une conversation entre Maurice Gagnon et Borduas (datée de novembre 1942), à laquelle il est fait allusion dans le livre de Maurice Gagnon intitulé *Peinture Moderne* ⁽²⁰⁾.

Borduas part de la feuille blanche et, sans idée pré-conçue, commence par y tracer quelques traits de crayon, tout à fait

(19) Le docteur Paul Dumas fait sans doute allusion à l'article du « Jour » que Charles Doyon consacra aux gouaches de Borduas au lendemain de l'exposition de l'Ermitage. Au sujet de *Château étoilé*, il ajoute en note : « texte publié d'abord dans « Minotaure » et inséré par la suite dans *L'Amour fou*, p. 98 à 142 de l'édition de la NRF, coll. « Métamorphoses », 1957. M. Robert Elie m'a confirmé récemment (fév. 1969) qu'il était celui qui avait passé Lautréamont à Borduas, sans pouvoir préciser à quel moment. On ne trouvera pas dans « Manières de goûter une œuvre d'art » une allusion à Lautréamont aussi précise que celle que nous avons relevée à propos de *Château étoilé*.

(20) Op. cit., p. 19, note 4.

spontanément. Ces premiers traits en appellent d'autres qui doivent s'harmoniser avec les premiers ; puis une nouvelle série qui doit correspondre aux deux autres, etc... Si les premiers traits sont faits rapidement et sans arrière pensée, les seconds sont beaucoup plus lents à venir : ils sont à la fois déterminés en partie par les premiers et exigent plus de réflexion ; encore plus pour le troisième, etc... En somme, pour reprendre les termes de la dialectique qui semble avoir fait le fond de cette conversation du mois de novembre '42, l'« instinct » se manifeste au début et l'« intelligence » à la fin.

Mais qu'on réfléchisse maintenant à cette démarche créatrice à la lumière du texte de Léonard, signalé par Breton et repris par Borduas dans sa conférence de 1942. La feuille blanche sur laquelle se lit un premier trait de crayon, n'est-ce pas le mur fissuré dont parlait Léonard et que les surréalistes interprétaient comme un écran paranoïaque ? N'est-il pas essentiel que cette première intervention graphique soit non-préméditée, afin que la feuille ainsi balafmée, prenne la consistance d'un donné à partir duquel la révélation d'un « sujet » ou, mieux encore, puisqu'il s'agit d'œuvre non-figurative ⁽²¹⁾, d'une organisation possible de la surface, puisse se révéler à la contemplation attentive ? On comprendrait, dans cette perspective, que les gestes subséquents aient été perçus comme des gestes obéissants à cette première révélation du donné et aient demandé plus de temps, plus de réflexion et donc l'intervention de l'« intelligence ».

La couleur, ou mieux, la coloration, suit une loi analogue. La première tache de couleur qui vient remplir une cloison déterminée par l'entrelacement des lignes du dessin au crayon, est choisie au hasard. La seconde l'est déjà moins, puisqu'elle est en partie déterminée par la première tache. Ainsi de suite.

(21) Pas toujours cependant. Certaines gouaches de 1942 de Borduas ont des sujets, comme par exemple : 'Tête de Coq', de la collection Gérard Lortie (no 34 du Cat. de Turner, Op. cit.) ou : 'Nudité', de l'ancienne collection Maurice Gagnon. Mais cela ne change rien à l'essentiel du processus que nous décrivons ici, puisque ces rappels de forme figurative ne sont pas prémédités, mais seulement acceptés — j'allais dire, non rejetés — en cours de route.

On reprend au niveau de la couleur le processus qu'on avait d'abord appliqué au dessin, en maintenant d'ailleurs la vieille (et dangereuse) distinction du dessin et de la couleur. Le processus de coloration a donc le même sens que le processus de composition graphique. Ainsi entendue, la méthode de l'écran paranoïaque devenait davantage un automatisme du geste plutôt qu'un automatisme d'associations imaginaires. L'évolution subséquente de la peinture de Borduas allait confirmer cette première intuition. Dès 1943, dans un tableau comme « Viol aux confins de la matière »⁽²²⁾, l'écran paranoïaque devient le fond noir sur lequel se détache les traces colorées des coups de pinceaux. La structure de l'espace, qui allait être celle de Borduas jusqu'en 1948-49 sort de là : à savoir des objets insolites, en suspension devant la toile de fond qui recule à l'infini et qui s'ouvre de chaque côté.

COMPLÉMENTS NÉCESSAIRES D'UNE LECTURE

Ceci dit — et nous pensons avoir donné, à la condition de la replacer dans son véritable contexte, tout le crédit possible à cette idée qui veut que l'automatisme pictural de Borduas doive beaucoup à la lecture du *Château étoilé* de Breton — quelque chose d'essentiel reste encore à dire. Le doute que nous soulevions au début, n'est pas complètement levé. On ne peut tout expliquer de la naissance de l'automatisme pictural, par la seule lecture de *Château étoilé*. Y ajouterions-nous celle des *Chants de Maldoror* ou même de la Bible, comme le suggère aussi Maurice Gagnon⁽²³⁾ ? Ne faut-il pas aussi chercher à l'automatisme de Borduas, une source plus directement picturale, qui expliquerait le fait que celui-ci ait pris chez Borduas,

(22) 15 $\frac{1}{2}$ x 18 $\frac{1}{2}$. Sig.: Borduas/43. Coll. M. et Mme Gérard Lortie, Montréal.

(23) « Epuré, tel qu'il me l'avoua lui-même, au contact de la Bible et des *Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont, je le (Borduas) retrouve toujours magnifié par la fascination atterrante et intègre de ces grands poètes, par ces pages de chair suppliciée et de météores d'oiseaux de feu ». In *Peinture Moderne*, Op. cit., p. 107.

contrairement à la peinture surréaliste française, une tournure si peu littéraire. Marcel Parizeau était déjà sur cette piste que nous voudrions indiquer maintenant sans pouvoir l'y suivre vraiment, lorsqu'il laissait entendre que l'influence de Pellan pourrait bien être déterminante ⁽²⁴⁾ : « Borduas représenté ici par des abstractions et une composition qui est un pas sur la route de l'abstraction, est de tous les peintres canadiens celui qui a subi la transformation la plus foudroyante. Parti d'une facture assez hésitante, fine et délicate, une longue réflexion, le regard constamment tourné vers soi, l'exemple tout récent de son confrère Pellan ramené par la guerre, a déclenché un tourbillon. L'an dernier éclatait cette série de cinquante gouaches inattendues, produit spontané de sa pensée flottante ».

Est-ce trop solliciter son texte, que de faire dire à Marcel Parizeau qu'il voit, dans la grande exposition Pellan du Musée des Beaux-Arts de Montréal (en octobre 1940), le facteur qui va entraîner, un an et demi plus tard, les gouaches de '42 ? Poser la question, c'est déjà lui répondre. Il me semble qu'on ne peut voir (pour reprendre une expression de Robert Elie), dans l'exposition de Pellan, guère plus qu'une « permission de liberté ». Comme telle, ce ne serait certes pas négligeable, mais, comme l'indique le Catalogue d'E. H. Turner : « l'influence de Pellan sur Borduas n'est (...) jamais sensible, sauf peut-être dans une ou deux gouaches ».

Nous retenons cependant la suggestion de Marcel Parizeau : c'est aussi du côté des influences picturales qu'il faut chercher les sources de l'automatisme chez Borduas. Mais nous ne pensons pas à Pellan. Comme nous le suggérait récemment Robert Elie ⁽²⁶⁾, c'est beaucoup plus dans l'art enfantin que nous chercherons cette source picturale. On a tendance à l'oublier, mais Borduas a été aussi un « instituteur » ⁽²⁷⁾, un professeur de dessin. Il le fut notamment au Collège Grasset et dans certaines Ecoles de la Commission Scolaire de Montréal. Il a d'ailleurs,

(24) « Peinture canadienne d'aujourd'hui », in « Amérique Française », oct. 1942, p. 17.

(25) Op. cit., p. 27. On voudrait bien savoir lesquelles, exactement ?

(26) Conversation au Musée des Beaux de Montréal, vendredi le 7 février, 1969.

(27) Le mot est de Robert Elie, au cours de la même conversation.

dans *Projections libérantes*, comme nous l'avons nous-mêmes rappelé plus haut, beaucoup insisté sur cet aspect de son activité. Bien plus, il y a explicitement rattaché l'art enfantin à l'automatisme. Le texte est célèbre : « Les enfants que je ne quitte plus de vue m'ouvrent toute large la porte du surréalisme, de l'écriture automatique. La plus parfaite condition de l'acte de peindre m'était enfin dévoilée. » ⁽²⁸⁾ On voudrait pouvoir situer ce texte très exactement dans le temps. Mais le contexte de la citation de *Projections libérantes* semble suggérer des dates assez éloignées : « Les dessins d'enfant, écrit Borduas, quelques lignes plus haut, (mes élèves de l'Externat Classique, Collège André Grasset, et de la Commission Scolaire, où je suis retourné au bas de l'échelle, cette fois, sans succès officiel, en lutte contre les méthodes en cours) sont les seules confirmations que la route poursuivie mènera un jour à la victoire : fut-elle cent ans après ma mort. » Cela nous ramènerait de 1933 à 1939 en ce qui a trait à son enseignement au Collège Grasset, à L'Externat Classique Saint-Sulpice et dans les écoles de la Commission Scolaire. En 1939, titularisé professeur de Dessin, Décoration et Documentation à l'École du Meuble où il était entré en 1937, il quittera son poste à la Commission Scolaire.

Pourtant il nous est suggéré, dans le Catalogue d'E. H. Turner, de rattacher la citation dont nous cherchons le contexte historique, au début de sa collaboration avec le Frère Jérôme, c'est-à-dire durant cette année scolaire dont le printemps verra l'éclosion des gouaches ⁽²⁹⁾. Cette suggestion nous paraît valoir

(28) P. 11 et 12.

(29) Donc l'année 1941-42. En réalité, la première rencontre de Frère Jérôme et de Borduas semble remonter plus haut. Elle se serait faite, au dire du Frère Jérôme, à l'occasion d'une exposition de dessins d'enfants organisée par Borduas, dans le Hall de l'Université de Montréal, vers les années '37, 38 ou 39 (?). La chose est possible, mais une tentative de trouver trace de cette exposition dans « Le Quartier Latin » de septembre 1936 à avril 1942 s'est avérée infructueuse. Le seul article important qui traite de l'enseignement artistique et du dessin d'enfant, durant cette période, est du 25 avril, 1941: J. de Tonnancour, « Pour un art canadien » in « Le Quartier Latin ». Un article antérieur du 7 février, 1941 intitulé « Les arts dans les collèges » et signé Paul L. peut être négligé. (Les renseignements dont nous faisons état dans cette note nous ont été aimablement fournis par M. Yves Gougeon).

la peine d'être retenue. Il y a en effet un certain nombre de faits se rattachant à l'art enfantin durant la période qui nous occupe : citons-les dans l'ordre chronologique : Premièrement, en octobre 1941 ; une exposition d'enfants de langue anglaise, à la Galerie des Beaux-Arts de la rue Sherbrooke, à Montréal ; deuxièmement, une exposition des cours d'enfants de l'École du Meuble (a lieu à une date que je n'ai pas pu déterminer, mais qui se situe probablement autour de Noël 1941) et troisièmement, en janvier 1942, a lieu une exposition de dessins d'enfants, organisée par le Frère Jérôme, au Collège Notre-Dame, à Montréal. ⁽³⁰⁾ Il ne fait pas de doute qu'aucun de ces événements n'a pu échapper à l'attention de Borduas, surtout le dernier, puisque Borduas fut « l'instigateur » ⁽³¹⁾ du nouvel esprit et des nouvelles méthodes que le Frère Jérôme appliqua ensuite avec tellement de succès et qui dès janvier 1942 avait déjà commencé à porter fruits !

Voilà donc, nous semble-t-il, le véritable contexte plastique dans lequel est né l'automatisme de Borduas. C'est dans ce contexte que naît « le premier tableau entièrement non-préconçu (i.e. « Abstraction verte » ⁽³²⁾ et l'un des signes avant-coureurs de la tempête automatiste qui monte déjà à l'horizon ». C'est dans ce contexte que naissent les gouaches de '42. La lecture de *Château étoilé* a précédé tout cela. Le témoignage des enfants est venu donner forme plastique à celui de Breton. Il en est sorti, par l'intuition de Borduas, une première forme d'automatisme, qu'il exprimait dans *Projections libérantes* de la façon suivante : « l'art source intarissable qui coule sans

(30) Je tire mon information d'un article de Maurice Gagnon, intitulé « Exposition au Collège Notre-Dame » et paru dans le petit journal du Collège Notre-Dame, « Le Collégien », vol. 5, no 3, Pâques 1942, pp. 8-11.

(31) C'est le mot qu'emploie Maurice Gagnon dans l'article cité à la note précédente.

(32) Que Borduas exposera au Séminaire de Joliette du 11 au 14 janvier 1942.

(33) Réponse à l'enquête de M. Jean-René Ostiguy, parue d'abord dans *Le Devoir* (Montréal) et reprise dans le Catalogue de Turner, op. cit., p. 51, pour le passage que nous citons ici.

entrave de l'homme » ⁽³⁴⁾ ; c'est-à-dire, précisément dans les termes que pouvait suggérer la manière de peindre des enfants.

S'inspirant ainsi des enfants, mais on le voit, non pas du contenu de leurs dessins mais de leur manière même de les faire, Borduas n'allait-il pas à l'encontre d'un des critères culturels les mieux établis au sujet de l'œuvre d'art ? Maurice Gagnon avait relevé une des objections qu'on faisait de son temps à « la peinture moderne » et qui démontre à elle seule ce que nous avançons ici : « on dit souvent que les enfants pourraient peindre aussi bien que les modernes. » ⁽³⁵⁾ Sur ce, nous bouclons la boucle. L'aventure picturale a un sens de contestation culturelle et sociale. Certes, nous ne sommes là qu'au début et *Refus Global* montrera jusqu'où Borduas était prêt à mener l'une et l'autre. Toutefois, il ne nous a pas paru inutile de montrer que dès 1942, à la naissance même de l'automatisme, l'essentiel de *Refus Global* était déjà en germe.

François GAGNON

(34) Op. cit., p. 12. Comparer cette définition avec celle que H. Van Lier, dans *Le Nouvel Age*, Casterman, 1962, pp. 168-69, donne de l'art primitif.

(35) In *Peinture canadienne*, Pascal, Mtl., 1945, p. 137.

FERNAND LEDUC PEINTRE ET THÉORICIEN DU SURREALISME À MONTRÉAL

(automne 1941 — février 1947)

Cette enquête se propose d'élucider le rôle que joua Fernand Leduc à la charnière entre « l'art spontané » de Montréal et le surréalisme émigré à New York. De leur jonction naquit le mouvement automatiste.

Sur la fin de l'année 1941, Pierre Gauvreau présente son camarade à Borduas. En 1942-'43, les dessins de Leduc sont les plus surréalistes — les seuls, peut-être, vraiment surréalistes — du Canada. Le 17 septembre 1943, André Breton lui écrit : « rien ne me serait plus agréable que d'enregistrer votre adhésion et celle de vos amis ». Dans l'hiver 1943-'44, Leduc publie au *Quartier Latin* une série d'articles retentissants, et dès novembre '44, il incite les jeunes peintres à désertier la Société d'Art Contemporain pour se constituer en groupe autonome. Le dimanche de Pâques 1945, il est reçu par Breton à New York. Durant l'automne, il proclame, avec ses amis Cormier et Forgues, la « rupture globale », et il est désigné par la presse, le 23 février '46, comme « le théoricien du groupe ». Sur le point de quitter Montréal pour Paris, il prend conscience de l'écart qui sépare les automatistes des surréalistes.

Telle est la synopsis. Il est temps de voir se dérouler le film.

I — *Du scolastique à l'académique*

Fernand Leduc est né le 4 juillet 1916 à Viauville, paroisse Saint-Clément, dans la banlieue Est de Montréal. Quartier ouvrier, où de mornes usines formaient avec la Blue Banner, champ de courses et parc d'attractions, un contraste étrange. Son père : forgeron en fer ornemental. Sa mère : née Saint-Pierre, de Cornwall, une enclave canadienne française en Ontario. Entre joual et franglais, les tiraillements d'un foyer mal uni. Fernand garde souvenir d'études consciencieuses et de vacances au grand air, chez une parentèle ramifiée, dans les fermes de Cornwall⁽¹⁾.

À douze ans, Iberville : entrée au juvénat des frères maristes. La voie, la vie et la vérité monastiques. Sa voie ? « On vous met en situation de vocation ; qui refuse se croit presque damné ». Au début, il semble que l'internat ait convenu à sa foi exaltée, à son besoin de protection, de camaraderie, à son goût pour les mathématiques et les lettres françaises. Novice à Saint-Hyacinthe, une crise mystique prépara ses premiers vœux ; puis, au fil des ans, la dégradation. Il souffrait de violents maux de gorge ; l'intervention du chirurgien (ou du psychanalyste) s'imposait — « mais les moines étaient trop près de leurs sous ». Sa ferveur s'attiédit pendant l'année de stage en communauté active, à la Malbaie. Sa curiosité d'esprit se sentait frustrée par un enseignement criblé de préjugés et d'interdits, hostile à toute pensée : « de culture on nous donnait juste ce qu'il fallait pour ne pas périr ». En cachette, dans la bibliothèque des chers professeurs, il dévorait les poètes maudits : Baudelaire, Verlaine, surtout Rimbaud. Étudier était devenu le seul sens de sa vie. Nulle merveille s'il sortit du scolasticat avec diplôme d'enseignement, et rang de premier.

Destinée prétracée : il serait professeur, il vivrait en communauté religieuse. Mais quand il fut enfin (six ans trop tard) opéré de la gorge, il était à peu près aphone. Inapte à enseigner, expédié à Lévis pour assister le frère cuisinier, ce ma-

(1) Entretiens de Fernand Leduc avec B.T., printemps '68 - printemps '69.

lade avait à décrocher la viande dans les réfrigérateurs ! Sans un sou, à l'heure de la prière, il s'évada, prit refuge pour quelques semaines chez une tante de Québec. Retour de fugue. Réception par le Provincial d'Iberville : lui qui aimait tant feuilleter les revues d'art sacré, qui déjà s'était distingué en décorant les cérémonies du culte, ne lui convenait-il, en attendant qu'il prononçât ses vœux, de perfectionner son apprentissage de peintre ?

C'est ainsi qu'à la fin de l'été 1938 Fernand Leduc, vingt-deux ans, fut admis, en soutane, à l'École des Beaux-Arts de Montréal. L'année suivante guettait son entrée dans les ordres. Il sollicita l'autorisation de poursuivre l'étude du dessin. Le Provincial refusa d'un ton sec : « Quand on a fait vœux d'obéissance, on va où l'on est nommé ». À la croisée des chemins, démuné de toute garantie, redoutant d'être employé aux basses besognes, Leduc choisit l'École des Beaux-Arts contre la vie monastique.

Ses camarades étaient pour la plupart nettement plus jeunes. Avec Magdelaine Desroches il se lia d'amitié tendrement platonique. Ensemble ils lisaient : Patrice de La Tour du Pin dans sa *Quête de la Joie*, les « touchait aux larmes ». Par Magdelaine, l'élève modèle (« j'ai toujours été très appliqué ») ⁽²⁾ fut confronté au cercle des contestataires, d'où Pierre Gauvreau, militant dilettante, « entreprit de le prendre d'assaut dans son conservatisme ironique » ⁽³⁾.

Rien, de prime abord, ne semblait les apparenter. L'un était issu de famille ouvrière (donc sujette aux autorités complices de la jupe et de la soutane), mais l'autre bourgeoise et agnostique (donc cultivée) ; autant l'un, adolescent rangé, restait pondéré dans ses démarches d'artiste, autant l'autre, si-

(2) Le certificat décerné à Leduc, en date du 7 juillet 1949, par le directeur de l'École, R.-H. Charlebois, atteste qu'« au cours de ses études il a obtenu le Prix du Directeur, quatre Premiers Prix, un Deuxième Prix, deux Troisièmes Prix et quatre Mentions Honorables ». Leduc se souvient d'avoir eu pourtant un zéro ; c'était en peinture ; il avait à faire une nature morte en six séances ; il en peignit six, une par séance.

(3) Claude Gauvreau, contribution au Colloque sur l'Automatisme, Musée d'Art contemporain de Montréal, été '67.

gnalé par ses dons précoces de peintre, se montrait impatient de toute discipline. L'écart des âges était de six ans. Pourtant l'aîné devait être sensible à la fougue juvénile, et le cadet en retour apprécier une culture étendue, toute personnelle, une pensée sans compromis. « Nos relations ? » (Pierre Gauvreau parle). « Au départ, Leduc était assez réfractaire à l'art moderne ; on s'est engueulé souvent ; une année au moins ; puis il a évolué vite, et on se trouvait d'accord » (4).

L'exposition Pellan d'octobre 1940 avait ébloui Leduc. L'année suivante, lors du Salon du Livre à l'École du Meuble ; il fut bouleversé, non plus en son esprit seul, mais de toute son âme, par les portraits de Borduas. Gauvreau lui avait souvent parlé du maître prestigieux. Un soir tous deux allèrent l'attendre à la sortie de son cours. Il les mena rue Napoléon (5).

II — *De l'académique au surréel*

À l'École des Beaux-Arts, le groupe des contestataires gagnait en cohésion et en combativité : Pierre Gauvreau et Françoise Sullivan ; Fernand Leduc et Magdelaine Desroches ;

(4) Entretiens de Pierre Gauvreau avec Alain Richard, juin '68, et avec B.T., oct. '68. Leduc n'admettrait pas sans réserve cette version des frères Gauvreau : il n'a aucunement conscience que son jeune ami ait entrepris de le « prendre d'assaut » ; d'autant qu'il avait un an d'avance sur lui. Si P. Gauvreau ne l'a pas connu en soutane (année 1938-'39), c'est qu'il étudiait au cours préparatoire du Monument National, tandis que son aîné était entré directement en première année d'École, rue Saint-Urbain. Leduc se souvient d'avoir rencontré Gauvreau peu après son exposition d'automne 1939 ; il était en seconde et Gauvreau en première année. Mais lequel était le plus avancé, de celui qui venait de présenter au public des tableaux « fauvistes », et que Borduas distinguait déjà, ou de l'étudiant consciencieux qui admirait Georges Desvallières et Maurice Denis ?

(5) Si les disputes ont duré « une année au moins », l'accord ne put intervenir avant l'hiver 1940-'41. Quand Borduas exposa plusieurs portraits au Salon du Livre (été '41), Leduc ne l'avait encore jamais vu. C'est donc à la fin de '41 que Gauvreau les mit en rapport ; Borduas travaillait alors, Leduc s'en souvient, aux gouaches de l'Ermitage.

Louise Renaud, délicate mais résolue ; Adrien Villandré, aventurier, excentrique, fauteur de troubles, coureur de jupons ; un peu en marge, Marcel Baril, mystique et tourmenté. Insatisfaits d'un enseignement sclérosé, ces jeunes non-conformistes manquaient d'orientation précise. En l'absence de galerie moderne, et devant la routine des Salons du Printemps, ils suivaient avec une attention passionnée les manifestations de la C.A.S., les initiatives de Gagnon et du P. Couturier. L'exposition Pellan les avait tous « époustouffés ». La collection de Laugier leur révélait de vrais tableaux cubistes, des Picasso à toucher de l'œil. En classe, pendant les récréations, ils admiraient les reproductions de peintures réprouvées ⁽¹⁾. Ils prenaient part, chaque mardi, aux réunions chez Borduas, d'où ils revenaient « le cœur chaviré d'exaltation » ⁽²⁾. Un petit groupe de l'École du Meuble les y avait devancés : au départ, Guy Viau, Pierre Pétel et Gabriel Filion ⁽³⁾ ; puis, entre autres, Charles Daudelin, Fernand Bonin. Ensemble, tous ces étudiants écoutaient le maître, dans un état proche parfois de l'hypnose ou de l'extase. Borduas « appréciait les tableaux d'une manière sensorielle », prenant pour documents les travaux de ses élèves, Réal Maisonneuve, Marcel Coutlée, surtout Gabriel Filion, qu'il donnait pour « la preuve vivante de l'automatisme » ⁽⁴⁾ ; ou encore il discutait les dessins que certains, comme Leduc, lui apportaient par paquets. De la peinture, le monologue débouchait sur la poésie, sur la philosophie : Rimbaud (*Une saison en enfer*), Lautréamont (*Les chants de Maldoror*), Breton (*Le château étoilé*), Proust, Bergson ⁽⁵⁾. Une urgence, globale, se révélait : « changer la vie ».

Au retour, « chargés à bloc » pour l'entière semaine, Fernand Leduc, Pierre Gauvreau et leurs amis prolongeaient cet

(1) Entretiens de B.T. avec F. Leduc, Fr. Sullivan et P. Gauvreau.

(2) Claude Gauvreau, contribution au Colloque sur l'Automatisme, Musée d'Art contemporain de Montréal, été '67.

(3) Guy Viau, catalogue de la Rétrospective Borduas au Musée des Beaux-Arts de Montréal, 11 janv. - 11 févr. '62.

(4) Entretien d'Adrien Villandré avec Michèle Goyer, hiver '68-'69.

(5) Julien Hébert, qui étudiait la philosophie à l'Université, assure que « Borduas lisait Bergson à sa façon », distordant sa pensée à l'appui de ses propres idées (entretien avec Michèle Goyer, hiver '68-'69).

émervaillement survolté. Mutuellement, ils échangeaient leurs découvertes en littérature moderne, de Gide et Claudel à Jarry, Éluard, Breton. Ils s'abreuvaient aux « sources sacrées » : les *Manifestes*, *Le Surréalisme et la Peinture*, *Le Minotaure*. Ce surréalisme qui les fascinait, il faut l'entendre en un sens quelque peu distendu, pour lui apparenter les poèmes « maudits » de Baudelaire, les fantasmes désespérés de Kafka, les orgies de Sade et même « l'élan vital » de Bergson. Ils s'initiaient à la psychanalyse (de Freud à Mabille), à la politique révolutionnaire (de Marx à Lénine). Dans leur contestation générale des fausses valeurs surannées, les tabous sexuels n'étaient pas épargnés : entre ces jeunes gens et ces jeunes filles, plus hardis à vrai dire dans leurs lectures ou leurs propos que dans leurs actes, toutes les nuances et tous les niveaux de relation devenaient possibles, qui allaient d'une camaraderie tendre à une liaison fidèle.

L'influence des gouaches de l'Ermitage n'est que trop manifeste dans les tableautins que Leduc peignit sur carton, en 1942-43, par à-plats de couleurs vives, selon des zones que délimitait l'entrecroisement des lignes. À la lisière du cubisme et de l'abstrait, ils s'accordaient avec ce goût pour l'ordre qui, sous-tendant ses brusques révoltes excessives, pourrait être le fond secret de son tempérament ; il n'empêche que leur facture n'est pas inspirée seulement, elle est démarquée de Borduas ⁽⁶⁾. S'agissait-il d'œuvres ? D'exercices plutôt : ils n'étaient pas destinés au public.

Plus d'intérêt irait à ces dessins que, dans le même temps, Leduc apportait rue Napoléon par liasses compactes. Il les considère comme « de pure libération » (ou pur défoulement) : transpositions de l'écriture automatique. Au départ, un entrelacs, peu dense, de lignes gratuites, sans thème présumé, au fil du geste qui s'impose pour seule règle de ne point laisser le crayon quitter le papier ; peu à peu, la fantaisie travaillant

(6) « Leduc ne pourra pas nier l'influence du surréaliste P.-E. Borduas ; ses gouaches en témoignent » (Lucienne Boucher - Dumas, *Les « Sagittaires »*, dans *Jovette*, avril '43). L'une de ces gouaches s'est conservée par hasard, au revers du dessin daté de '45 que possède Leduc.

par associations libres, le réseau des traits enchevêtrés en vient à suggérer une ambiance, un complexe d'images ; en résulte un surgir de figures à forte charge onirique, satirique, érotique.

Souvent exécutées au fusain ou au crayon gras, parfois rehaussées d'encre, ces improvisations sous contrôle pouvaient à l'occasion s'aviver de couleurs, comporter même, par glacis ou vernis local, des effets de relief illusoire, s'agrémenter de cadres tarabiscotés, bariolés, criards. Ainsi pour les deux gouaches qu'en avril 1943 il exposa, escortées de plusieurs dessins, aux Sagittaires ⁽⁷⁾. Guy Viau a gardé souvenir d'une imagerie fabuleuse, paysage et faune de rêve, aux couleurs acides, aiguës, irritantes, presque vulgaires ⁽⁸⁾. La critique, au demeurant fort discrète sur Leduc, s'accorda plutôt à louer le raffinement de ses dessins, « les plus poussés de l'exposition ; un luxe inouï de détails l'apparente à Dürer ou au Flamand Patinir » ⁽⁹⁾. « Dessins accomplis », confirme en décembre Charles Doyon, « imagination débordante de fantaisie. D'un bel élan, cette mise en scène oblique, avec ses trouées jaunes exprimant la profondeur ! » ⁽¹⁰⁾

De ces premiers dessins, le peintre n'a conservé qu'un exemple. Dessiné d'un fusain tantôt gras, tantôt très affûté, il emprunte à Dali l'aspect malsain du visqueux, du flasque, du poilu, l'inquiétante métamorphose des corps hybrides, qui de proche en proche passent du végétal à l'animal, à l'humain.

(7) C'était la première manifestation publique de Leduc ; elle fut assez peu remarquée. En décembre, il expose un tableau à la galerie Dominion, en compagnie de Jackson, Varley, Muhlstock, Lismer, Lyman, Brandtner, de Tonnancour, Daudelin, Harrison, et même Herbin, Kandinsky (*Le Jour*, 1er janv. '44, Ch. Doyon, p. 5, *Décembre et la peinture*).

(8) Entretiens de Guy Viau avec B.T., nov. '68 ; Maurice Huot trouve au contraire à ces « deux peintures surimpressionnistes » un coloris « très délicat » (*Le Canada*, 3 mai '43, p. 6) ; s'il s'agit bien des « gouaches » où Lucienne Boucher-Dumas relève l'évidente influence du « surréaliste » Borduas (*Jovette*, avr. '43), il devient malaisé de se faire une idée précise sur ces deux tableautins. L'un d'eux appartient à son frère Camille ; l'autre fut vendu lors de l'exposition.

(9) L. Boucher-Dumas, article cité ; « dessin plein de raffinement », notait aussi M. Huot (art. cité).

(10) *Le Quartier Latin*, 17 déc. '43, p. 8, *La jeune génération*.

Une femme couchée, en robe et bas rayés, mais cuisse nue, s'ouvre, dressant une immense tête larvaire ; de sa bouche jaillit une antenne d'insecte, porteuse d'une fleur au pistil battant, pointé vers la nuque d'une bête à museau de rat, dont l'antenne, entrecroisant la sienne, effleure son front ; cet animal, à demi camouflé derrière un arbre, ou en lui, se tient en équilibre sur son unique patte arrière, patte d'échassier, mais aux serres de rapace, ou d'astérie coulante, ou de racine puisant sa sève au mollet de la victime étendue ; sa patte avant, filiforme, avec renflement velu, retire à coups de griffes la robe, qui laisse apparaître un gros sein nu. À l'arrière-plan, un vallon, la rive marine. S'agit-il d'arrière-plan ? Supprimant toute distance, la femme touche de ses doigts la ligne de partage entre la colline et les vagues. Les mêmes zones onduleuses qui ombrent sa chevelure, son col, sa vêtue se retrouvent, sans justification figurative, au-dessus de la bête, dont le pelage contamine d'autres régions du ciel. Un viol monstrueux se prépare, plus monstrueux d'être consenti.

Par cette indistinction entre personnages et paysage, entre figuration et abstraction, Leduc évite le piège maintes fois dénoncé chez Dali : la photographie d'un rêve. Du même mouvement, il se rapproche de Matta : « Trouver pour chacun de ces cordons ombilicaux qui nous mettent en relation avec d'autres soleils, des objets à liberté totale, qui seraient comme des miroirs plastiques psychanalytiques ». Ce texte, publié en 1938 dans *Le Minotaure* ⁽¹¹⁾, il n'est pas certain que Leduc l'ait pu lire ⁽¹²⁾ ; mais il avait vu, admiré, dans le numéro suivant de la même revue, l'une des grandes *Morphologies psychologiques* peintes par Matta à Trévignon ⁽¹³⁾, et que Marcel Jean décrit ainsi : « Une sorte d'*automatisme* conduit l'invention. Accidents matériels, mélanges imprévus et réactions

(11) *Le Minotaure*, n° 11, Matta : *Mathématique sensible - Architecture du temps*.

(12) Les n°s 10 et 11 du *Minotaure* manquent à la bibliothèque de l'Ecole du Meuble ; Maurice Gagnon ne les aurait-il pas achetés ? ont-ils disparu depuis ?

(13) *Le Minotaure*, n° 12-13, 1939. Cette livraison se trouve à l'Ecole du Meuble, où Borduas empruntait la revue, pour la communiquer à ses jeunes amis.

des couleurs forment la trame concrète de paysages d'explosion, d'où émergent des formes significatives » ⁽¹⁴⁾. En 1941, à New York, la revue *View* consacrait une livraison spéciale au surréalisme. Leduc, « grand lecteur et admirateur de Breton » ⁽¹⁵⁾, trouvait en ces images le point de jonction entre une philosophie de la vie et une poétique de l'expression libérée. L'œil à l'état sauvage saluait la beauté convulsive.

III — Saint-Hilaire et le Quartier Latin

En mai 1943, Fernand Leduc sortit de l'École des Beaux-Arts avec diplôme d'enseignement du dessin pour le premier degré ⁽¹⁾. Le 16 juin, *Le Devoir* annonce qu'il a mérité le prix de professeur de dessin ⁽²⁾. Une photographie publiée le 28 juin par *La Presse* le montre auprès de deux autres lauréats de la Commission scolaire ⁽³⁾, qui l'avait engagé à titre de suppléant : bien peigné, porteur de courtes moustaches, les yeux fixes, l'air résolu.

Pendant les vacances de l'été 1943, il partit peindre en compagnie de Guy Viau près de Saint-Hilaire, aux bords du Richelieu, dans une ferme abandonnée, à trois milles de l'atelier de Borduas « que, le soir venu, nous fréquentions assidûment. Pour Leduc, rien alors n'était facile. Il séchait des heures et des heures devant sa toile blanche. Frais émoulu de l'École des Beaux-Arts, il possédait une science qui ne colait pas à ce qu'il ressentait confusément au fond de lui-même et souhaitait passionnément dire. Par réaction, il se mit à patauger dans la matière, comptant davantage, semblait-il, sur le hasard que sur lui-même, désireux de mettre à l'épreuve

(14) Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, 1959, p. 299.

(15) Claude Gauvreau, contribution au colloque sur l'automatisme, Musée d'Art contemporain de Montréal, été '67.

(1) Attestation du directeur, R.H. Charlebois, 7 juillet 1949.

(2) Le prix Maurice Cullen allait à Françoise Sullivan.

(3) R.F. Zotique Pellan, C.S.V., et Mlle Grace McDougald; le quatrième lauréat, absent, était Sœur Marie de Saint-Guy de France.

et de dérouter ce qu'on avait mis tant d'entêtement — et si peu de conviction — à lui apprendre » ⁽⁴⁾.

Les souvenirs de Leduc recourent ceux de Viau : « Je ne sais pas si j'ai fait deux tableaux en toutes ces vacances ; pourtant je travaillais tout le temps » ⁽⁵⁾. Il envoyait l'aisance de son ami, qui comme en se jouant peignait de minuscules mais vigoureux paysages. Il devait affronter, sans pouvoir les résoudre, de graves contradictions : entre sa « rigueur intérieure » et les défoulements surréalistes ; entre la libre fantaisie de ses dessins et l'emprise trop accusée de Borduas sur ses tableaux. Il ne parvenait pas à s'affranchir de la tutèle académique autrement que d'une façon anarchique, mal accordée à son propre tempérament. Il ressentait avec douleur ce manque d'unité. Il sautait d'emblée au plus difficile, à ces hautes pâtes où « pataugeait » sa spatule, et qui, s'efforçant mal à propos de concilier les caprices du « hasard » avec un labeur de forçat, le laissaient dans la plus navrante insatisfaction.

À la rentrée d'automne, il semble que Leduc n'ait guère peint. Son diplôme lui assurait un traitement fixe, mais au prix d'un labeur écrasant. Promu, de suppléant, professeur titulaire ⁽⁶⁾, il enseignait le dessin, cinq jours d'affilée, dans une dizaine d'écoles, une le matin, une l'après-midi, chacune de deux ou trois classes ; à peine le temps d'avaler un sandwich.

(4) Guy Viau, avant-propos au catalogue de l'exposition F. Leduc au Musée du Québec, 9 mars - 4 avril 1969. Il s'agit de l'été 1943, et non '42, comme l'écrit Viau ; de multiples recoupements le prouvent, confirmés par le texte même, qui présente Leduc comme « frais émoulu de l'Ecole des Beaux-Arts », d'où il sortit en mai 1943. Une lettre de Guy Viau à Roger Vigneau (non datée, mais rédigée aux environs du 20 juillet '43) permet de préciser que ce séjour dura un mois, de la mi-juin à la mi-juillet. Guy Viau venait de faire, dans la première quinzaine de juin, sa période militaire ; au retour de Saint-Hilaire, il s'apprêtait à partir avec Pierre Trudeau pour trois semaines : en moto jusqu'à Matane, puis, à pied, le tour de la Gaspésie ; il projetait, de la mi-août à la mi-septembre, un second mois de peinture à Saint-Hilaire.

(5) Entretiens de F. Leduc avec B.T., printemps '68.

(6) « A l'emploi régulier » de la Commission scolaire jusqu'en février '47. « J'ai toujours connu Mr Leduc pour un professeur consciencieux et progressif, voulant le développement et la culture des enfants sous sa charge », atteste le directeur de l'enseignement du dessin, Laurent Morin, dans un certificat daté du 9 oct. '53.

au déjeuner ; restaient, pour son œuvre personnelle, les fins de semaine et une partie de la nuit — plus propices aux débats amicaux sur la théorie, ou aux dessins improvisés, qu'à une peinture péniblement mûrie.

Guy Viau avait succédé à Jacques de Tonnancour comme critique d'art dans *Le Quartier Latin*. Du 8 octobre au 26 novembre 1943, il signa, sous la rubrique : *Propos d'un rapin*, une série de cinq chroniques ⁽⁷⁾ ; puis il prépara l'imposant numéro spécial du 17 décembre sur la peinture canadienne ⁽⁸⁾. S'il acceptait ce surcroît de tâches, c'était sans nul doute pour affirmer, à l'Université, la présence des arts visuels ; mais le journal estudiantin pouvait aussi servir d'arme dans le combat mené pour Borduas : Guy Viau soumet ses textes au maître, ligne par ligne ; par deux fois, il reproduit de ses *Abstractions* ⁽⁹⁾ ; son exposition à la Galerie Dominion mérite un article, et ses *Ronces rouges*, à la C.A.S., une colonne sur deux du compte-rendu, le numéro spécial lui donne le pas sur Pellan. Le combat mené par Guy Viau était efficace ⁽¹⁰⁾. Lui

(7) — 8 oct. '43, p. 5: *Exposition d'art mexicain*.

— 15 oct., p. 5: *Jacques de Tonnancour au Brébeuf*.

— 5 nov., p. 5: *Où allons-nous? où l'esprit de vie le voudra* (à propos de l'exposition Borduas, galerie Dominion).

— 12 nov., p. 5: *Eric Goldberg, peintre pour plaire*.

— 26 nov., p. 5: *La Société d'Art Contemporain*.

(8) Dans ce numéro spécial de huit pages, qu'il a tout entier dirigé, il se borne à signer la *Présentation* et un article sur *Morrice* (p. 2), informé par un entretien avec Lyman et par la monographie de Donald W. Buchanan (The Reyerson Press, Toronto, 1936). Puis il continue, jusqu'en avril '44, à diriger la section de peinture du *Quartier Latin*, mais sa signature n'y apparaît que par exception (24 mars, notule élogieuse sur la récente exposition Lyman).

(9) 29 octobre et 5 novembre (outre bien sûr le n° spécial, 17 décembre).

(10) Claude Gauvreau, en novembre '50, lui rendra hommage dans *Le Haut-Parleur*: « A cette époque, le *Quartier Latin*, organe de presse des étudiants montréalais de langue française, n'était pas le reliquat de la platitude courtisane qu'il est devenu aujourd'hui. Le journal des étudiants étendait son prestige et son influence à toutes les sphères de la vie intellectuelle: sa réputation de haut calibre culturel n'était contestée en aucun milieu réfléchi (...) Impitoyable envers les apprentis bonzes qui aspiraient à remplacer les idoles déchues, mortelle pour l'ambition des académismes nouveaux égaux en mesquinerie aux anciens, la critique picturale servit à l'orientation rapide des énergies jeunes et fringantes. En 1943, la voix la plus intelligente, et la plus propice à la croissance mirifique de la jeune avant-garde, fut celle de *Guy Viau* ».

qui ne pouvait ni désertier la direction de la section de peinture dans *Le Quartier Latin*, ni continuer d'assumer la rédaction des chroniques, il passa la flambeau à sa gauche : Fernand Leduc, plus radical encore, le reprit ⁽¹¹⁾.

Grâce à sa culture étendue, à ses études plus poussées qu'il n'était habituel pour un artiste, il lui appartenait de tenir dans le « groupe Borduas » un rôle de théoricien et de propagandiste. Âgé de vingt-six ans, il avait déjà une part de cette maturité, de cette autorité que l'on attend d'un maître, tout en gardant cet élan de jeunesse qui permet de n'apparaître pas en étranger aux étudiants. Son attachement inconditionnel à Borduas est une certitude, qui ne doit pas voiler la certitude inverse, celle d'une personnalité autonome, nullement portée à jouer les épigones. Trois traits suffiraient à la distinguer : la pondération d'un caractère qui aspire intensément à l'ordre, mais où à l'improviste, comme par dé foulement, font irruption d'explosives sautes d'humeur ; la persistance secrète de tendances mystiques, combattues par la rébellion anti-cléricale qui les laïcise plutôt qu'elle ne les supprime, et qui par contrecoup, comme pressentant ce péril de régression, affiche volontiers une virulence extrémiste ; enfin une vulnérabilité de cœur sans cesse meurtri, qui se traduit par l'anxiété d'être aimé, par une sorte d'exaltation timide, et pour surcompenser, par l'audace dans l'affirmation obstinée de soi.

Que l'on ne s'y trompe pas : lorsque, signant le catalogue de l'exposition à la Galerie Dominion, Paul-Émile et Gabrielle Borduas en adressent un exemplaire avec dédicace à leur « cher Fernand » ⁽¹²⁾, Leduc n'est pas seulement un jeune disciple, il est aussi un interlocuteur avec lequel il faut compter. C'est à lui qu'écrit de New York André Breton, le 17 septembre 1943, pour l'informer sur les conditions d'abonnement à sa revue VVV ; « rien ne me serait plus agréable », conclut-il, « que d'enregistrer votre adhésion et celle de vos amis au mou-

(11) La continuité entre Viau et Leduc assura au « groupe Borduas » l'hégémonie sur la critique d'art au *Quartier Latin* durant l'entière année universitaire (du 8 oct. '43 au 24 mars '44 ; ou compte tenu des vacances, du 26 mars '43 au 13 oct. '44).

(12) Octobre '43 ; exemplaire conservé par F. Leduc.

vement surréaliste, et je vous saurais gré de la formuler dans une lettre susceptible d'être reproduite dans la revue ». La réponse de Leduc (5 octobre 1943) est à la fois enthousiaste et nuancée : Mes amis et moi sommes convaincus « que le surréalisme est dans le temps présent le seul mouvement vivant portant en lui une réserve de puissance collective suffisante pour rallier toutes les énergies généreuses et les orienter dans le sens du plein épanouissement de la vie ; acceptez l'ardente générosité de notre jeunesse ». Mais d'autre côté « il nous importe peu, pour le moment, de travailler dans une facture surréaliste » ; autrement dit, le groupe montréalais n'entend pas recevoir du dehors ses consignes — notamment pas cette « imagerie onirique » trop souvent préférée par Breton à l'autre terme de l'alternative, qui est l'automatisme ; et même pas, quant à ce second terme, l'élimination de tout contrôle conscient. Mieux, le groupe récuse le principe de quelque consigne générale que ce soit : « chacun s'exprime dans une discipline accordée au rythme propre de son évolution personnelle ». Tout cela justifie « notre désir de connaître vos activités, ainsi que celui plus ardent encore de nous y rallier par l'esprit et les œuvres » — double désir donc, d'*information* et de *participation*, qui ne s'identifie pas au *ralliement* pur et simple : « Formuler notre adhésion au mouvement surréaliste n'est pas chose facile ; nous y apportons la foi des néophytes » — une foi moins assurée en réflexion peut-être, mais plus exigeante, et qui ne s'interdirait pas de contester de possibles déviations chez les anciens adeptes. Bref, il s'agit tout ensemble de prendre part aux activités surréalistes, et de sauvegarder l'entière indépendance. ⁽¹³⁾

La série de six articles que Leduc ⁽¹⁴⁾, sur l'offre de Guy Viau, rédigea, du 3 décembre 1943 au 3 mars 1944, pour *Le*

(13) Documents communiqués à B.T. par F. Leduc.

(14) Les références à ces articles seront désignées par les lettres suivantes :

— (a) 3 déc. '43, p. 5 *L'artiste, un être anormal?*

— (b) 17 déc. (n° spécial sur la peinture canadienne), p. 4. *Borduas.*

— (c) 21 janv. '44, p. 5. *Exposition des maîtres de la peinture hollandaise.*

Quartier Latin (25), porte témoignage sur la fraction la plus « avancée » du « groupe » naissant. Nous tenterons d'en dégager les thèmes directeurs :

— L'incompréhension de l'art actuel par le public traduit la corruption d'une structure sociale que condamne l'histoire. L'artiste, en dénonçant la société qui l'opprime, acquiert conscience aiguë des problèmes que pose son temps, et les résout dans le sens de la vie(a). Délivrons-nous du juste milieu, « ce dernier mot de la sagesse bourgeoise, qui nous donne raison de tout faire à moitié, et de vivre en permanentes compromissions »(d) ! S'il est vrai que notre civilisation est moribonde, alors saluons l'ère troublée des héros, des martyrs, des maudits. L'artiste, un être *anormal* ? Mais « l'état normal de l'homme est l'état de vie. L'artiste n'est en marge de la société que lorsque celle-ci est en marge de la vie »(a).

— Puisque la contestation artistique est aussi contestation politique, le peintre est un *révolutionnaire*. Ce n'est pas assez de dénoncer la civilisation bourgeoise qui se meurt ; il faut lutter pour promouvoir celle qui naîtra de son agonie. Il le faut, car « les détritrus de la société décadente persistent, et s'opposent à la germination d'éléments neufs. La décomposition totale est nécessaire à l'éclosion de la vie en ferment-

— (d) 11 févr., p. 5. *Van Gogh, à l'exposition des maîtres de la peinture hollandaise.*

— (e) 25 févr., p. 8. *Notes d'histoire sur la peinture hollandaise.*

— (f) 3 mars, p. 5. *Oeuvres secondaires de peintres importants.*

Les articles (c), (d), (e) se rapportent à l'exposition *Cinq siècles de peinture hollandaise* à la Galerie des Arts, 9 mars - 9 avril '44. La plupart des tableaux, évalués à trente millions de dollars, appartenaient au gouvernement hollandais, qui les avait prêtés aux Etats-Unis pour la durée de la guerre. Le succès fut retentissant (cf. par ex.: *Le Jour*, 11 mars, photo du portrait de la femme de Titus par Rembrandt; 18 mars, p. 4, s.n.; 1er avril, Ch. Doyon, *De Thierry Bouts à Van Gogh* - "*La Presse*", 25 mars, p. 24, Fr. Gagnon, *Des rouges vifs aux gris, dans la lumière* - "*Le Devoir*", 29 févr., E. de Grandmont; 8 et 9 mars, deux études historiques par J.-B. Lagacé; 10 mars, vernissage). L'article (f) concerne une exposition-vente de *peintres modernes français et européens* à la Galerie Dominion (cf. *Le Jour*, 4 mars, p. 5, Ch. Doyon; photo: aquarelle de Pascin - "*La Presse*", 19 févr., p. 34, annonce, et 26 févr., p. 30, P. Joyal - "*Le Devoir*", 3 mars, E. de Grandmont).

tation »(a). Ici surgit un double problème : comment accélérer le pourrissement de la bourgeoisie, par une révolte anarchique, ou par l'adhésion au parti organisé des ouvriers ? si le militant s'est, en tant qu'homme, engagé, cela implique-t-il son adhésion, en tant qu'artiste, à l'esthétique du réalisme socialiste ? Les deux questions débouchent sur une même urgence : définir la relation entre les peintres d'avant-garde et les communistes. Le front commun ne peut aller jusqu'à la fusion (ou confusion) : ces intellectuels sont suspects de résidus petits-bourgeois, le gauchisme est leur « maladie infantile » ; en retour, ils refusent d'identifier l'art avec la propagande politique : l'artiste a « sa façon à lui de faire la révolution »(a).

— L'essor d'une culture canadienne française est solidaire d'un éveil *national*. Nulle part il n'est fait allusion à quelque séparatisme québécois ; mais si l'art hollandais prend valeur *exemplaire*, il n'est pas malaisé de transposer à Montréal ce que Leduc écrit d'Amsterdam ou Haarlem : « Ce n'est pas une simple coïncidence qu'un art nouveau corresponde à un état nouveau. La Hollande avait besoin de la reconnaissance officielle de sa liberté(...) Tant qu'elle restera soumise, ses peintres le seront également ». Le métier de ses Primitifs était « savant, raffiné, mais emprunté » ; l'esprit venait du dehors. Que l'indépendance soit proclamée, alors, « fortifié par la lutte, enrichi par les conquêtes et surtout libre, voici un peuple renouvelé » ; il « ne demande qu'à la vie sa façon de vivre, et à ses peintres d'en graver l'intense et généreuse expression ». Soudain jetés dans l'inconnu, ils sont comme contraints de créer un style sans précédent. « L'iconographie biblique et mythologique leur est défendue, leur amour de la liberté et le besoin d'une expression personnelle les empêchent de refaire indéfiniment les tableaux italiens ou flamands, leur goût de la sincérité et de la simplicité ne leur permet pas davantage d'exploiter les canons d'un art qui consiste à choisir, embellir, rectifier et idéaliser la nature »(e). L'analyse est en tous points conforme à Hegel ⁽¹⁵⁾ ; la leçon, celle d'un *art national à l'état*

(15) *Esthétique*, trad. Jankélévitch, t. I, p. 199-202 et 205-208 ; t. II, p. 327-332 ; t. III, p. 244 et p. 288-293.

naissant, prend une portée *actuelle* : les thèmes religieux sont révolus ; il n'est plus permis de se satisfaire des modèles européens, ni d'une tradition fondée sur une nature idéalisée.

— Plus profondément encore que l'accord avec la classe ouvrière (porteuse de révolution sociale) et avec la communauté des Canadiens français (porteuse de révolution nationale), la vie de l'art requiert un accord avec ce *contenu humain* que dégradaient la corruption bourgeoise, la contamination étrangère. Confrontés aux tableaux des maîtres hollandais, « nous aborderons en toute simplicité l'œuvre de l'homme, y puisant la joie, retrouvant l'humain et par l'humain le monde. Nous y aiguiserons notre faculté de percevoir le beau en rejoignant l'esprit qui a maîtrisé la matière et l'a forcé de s'y révéler ; cet esprit seul que nous devons chercher dans notre production artistique contemporaine »(c). La peinture, située « au centre de la vie »(a), doit être tout ensemble *spirituelle* et *organique*. Sa vitalité s'accommode mal de rigueurs trop méditées : de Kandinsky, « une abstraction à la froideur mathématique nous déçoit » ; « les ingénieuses constructions angulaires de Feininger et de Heckel n'arrivent pas plus à nous émouvoir que la savante démonstration cubiste de Lhote »(f) ; il est significatif que, dans l'entier cycle d'articles sur les Hollandais, Mondrian, qui pour Borduas sera la grande révélation, ne soit pas nommé. À ces « puristes », Leduc oppose, pour leur « langage limpide », un peu pêle-mêle Utrillo, Pascin, Chagall, Léger, Klee ou « lyrisme enivrant », surtout Picasso et Van Gogh. Picasso, parce qu'à une « science déconcertante » il joint une « puissance titanesque », c'est « l'art concret », c'est « la peinture toute nue », entendons « dénuée de tout ce qui ne lui est pas essentiellement organique »(f). Van Gogh, parce qu'il fut un excessif, un passionné. « Il a vécu avec exubérance ». Or « la passion est la force de vie génératrice de toute œuvre », et « les excessifs seuls font bouger le monde »(d).

— Voici pourtant s'éveiller de plus troublantes résonances. L'art vrai oblige à « faire le plongeon dans la nuit noire de l'être », à « explorer les tréfonds ignorés du moi (...) Le choc doit être violent, il n'y a aucune raison pour que la

leçon de la vie soit moins dure que celle de la mort ». Comment la vie serait-elle intégrale, sans « l'accord harmonieux de nos facultés secrètes avec nos moyens lucides »(d) ? Remarquons qu'il ne s'agit pas d'opter pour un seul des termes, pour l'inconscient. La peinture, cet « outil à émotion », reste « d'essence plastique ». Ce qu'il faut, c'est maintenir l'équilibre entre « l'ivresse communicative de la vie » et « les joies pures de la contemplation »(c). Leduc prend position entre deux extrêmes, dont l'un serait la *constructivisme cubiste ou abstrait* (car il lui manque la *fureur de vivre*), mais l'autre le *pur automatisme surréaliste* (car il lui manque l'*ordre* requis de la *beauté*). Ainsi Borduas lui apparaît-il tout ensemble comme *lyrique* et comme *plasticien* : « il n'y a place qu'à la contemplation, et à l'ivresse de vibrer au rythme universel de la géométrie sensible »⁽¹⁶⁾. Cette prétendue synthèse ne va pas sans ambiguïté — ni peut-être contradiction. D'une part, si « le contenu seul importe », si la forme n'est que « le contenant », et si « l'aspect résulte », on pourrait conclure à une certaine indifférence envers ce résultat : chez Borduas, « la vie circule ardente, généreuse, fière. La forme a peine à la contenir toute, elle se présente *gauchement, presque impudente dans sa grossesse* ». Mais d'autre part, « l'aspect souvent *chaotique* » de ses tableaux (à l'instar de toute la nature) « recèle l'*ordre* fondamental de l'homme, par conséquent du monde ». Un pas de plus, et de cet *ordre cosmique* l'on vient à une *harmonie formelle* que ne laissait guère attendre la « gaucherie » annoncée. Borduas n'a rien prémédité pour plaire ; pourtant cet art « où tout a été retranché jusqu'au moment où plus rien ne pouvait être retranché » tend, par son *sacrifice*, à « laisser resplendir l'*ordre, la proportion, l'équilibre, la nuance* ». C'est « la plénitude dans la *Joie de Vivre* épousant les contours mêmes de la rigueur dans la discipline jusqu'à l'austérité (...) Une parfaite unité d'*intention* a présidé à l'évolution d'un problème bien défini qui s'est révélé à la seule intensité du désir, une volonté extrême soutenue par une at-

(16) Cette expression fait songer au texte de Matta, publié en 1938 dans le n° 11 du *Minotaure*: *Mathématique sensible - Architecture du temps*.

tention sagace a tout ordonné, tout équilibré, pendant qu'une *intention* plus haute et désintéressée, débordant les données du problème, et s'évadant bien au-delà des recherches conscientes et mesquines de la matière ou de la forme, a réchauffé l'organisme puis l'a fixé en des rapports harmonieux ; l'émotion jaillit »(b).

Par deux fois je viens de souligner le mot d'*intention* ; c'est pour laisser entendre combien ces textes restent en retrait sur les futurs débats des Automatistes, prônant la primauté du *résultat*. Chez Leduc, l'accent révolutionnaire est flagrant, comme aussi la pondération, les incertitudes. Borduas est approuvé pour n'avoir rien laissé subsister en art d'*objectif* ni de *symbolique*(b) — sans que l'exigence d'une *peinture non-figurative* soit posée. À bien des égards, la tradition demeure exemplaire : l'influence de Rembrandt « n'est pas encore tarie »(c). La synthèse un peu naïvement escomptée de « l'ivresse » dionysiaque avec la « contemplation » apollinienne restaure, contre l'outrance expressionniste ou gestuelle, les valeurs d'harmonie formelle ; il advient que ce soit en préceptes d'une prudence étrangement timide : « styliser un peu », sans offenser « le bon goût », la mesure »(c). Cette quête d'équilibre et de rigueur qui par un long parcours va mener Leduc des surréalistes aux plasticiens est déjà prétracée dans l'axiome : « seuls sont peintres ceux qui *construisent*, qui *ordonnent* par le dedans, dans le sens de la vie ». Cette secrète aspiration mystique qu'il doit aux moines d'Iberville, et qui renaîtra laïcisée à Paris, sous l'influence d'Abellio, se trahit lorsqu'il reconnaît en Borduas « le spectacle de la *foi* toute nue, sans oripeaux ni cortège ». Écartelé entre des tendances mal différenciées, Leduc peut d'un même élan célébrer l'inconscient et le conscient, le spontané et le réfléchi, l'anarchique et l'ordonné, l'excessif et le nuancé ; il peut tout à la fois entonner un hymne à la Joie et laisser psalmodier son angoisse en sourdine : les adeptes de Borduas « ont senti l'axe de vie d'un homme se confondre avec l'axe des lois de l'Univers. Harmonie ! Beauté ! Joie ! » — Pourtant « l'inquiétude seule, toute l'inquiétude du monde a donné et donne chaque jour la poussée initiale à la puissance créatrice ». Jusqu'à quel point

cette position, non pas de « juste milieu », mais « d'équilibre par excès compensés », pourra-t-elle être maintenue ?

IV — *Au creux des années noires*

Durant l'été 1944, Fernand Leduc retourna dans ces environs de Saint-Hilaire où il était venu peindre, l'année précédente, avec Guy Viau ; mais cette fois, ce fut en compagnie des trois sœurs Renaud : Louise, l'ancienne élève des Beaux-Arts ; Jeanne, passionnée de ballet ; Thérèse, si belle, si gaie, âgée de dix-sept ans ⁽¹⁾, douée pour le théâtre et la poésie d'un vrai talent — Fernand ne tarda guère à l'aimer d'amour. Fréquemment, Jean-Paul Mousseau, Pierre Gauvreau, Françoise Sullivan, Mimi Lalonde, Magdelaine Desroches, Bruno Cormier venaient renforcer le petit groupe, tous en chœur installés dans le domaine des Charbonneaux, une vaste ferme et deux ou trois maisons. Le curé fulminait en chaire cette promiscuité entre garçons et filles — « pourtant », soupira Leduc, « on était si sages ! » ⁽²⁾. Le grand air, l'amitié tendre, les jeux ou travaux de peinture, les discussions sans fin, la voisinage (un mille et demi) de Borduas, la libre allure de ces jeunes gens sans le sou, tout contribuait à exalter ces vacances « collectives ».

Au retour, reprit la tâche épuisante de professeur, dans une ambiance plus lourde que jamais, plus étouffante. « Je me souviens parfaitement », écrit Claude Gauvreau, « des années noires de Fernand à Montréal (...) Il était le premier

(1) Elle était née le 3 juillet 1927, à Montréal.

(2) Entretiens de F. Leduc avec B.T., printemps '68. Françoise Sullivan se souvient de ces vieilles maisons canadiennes, non meublées ; pour boire, l'eau du puits ; un seau de glace protégeant la nourriture ; en guise de paillasse, des couvre-matelas remplis de foin, à même le sol. Les garçons couchaient en bas, les filles en haut : leur vertu était sauve. Françoise, qui allait à la messe, se revoit cueillant des nénuphars avec Jeanne Renaud et en faire un chapeau pour la cérémonie ; on dansait des danses carrées à Saint-Jean-Baptiste. Thérèse chantait, Louise jouait du tam-tam (entretiens de Françoise Sullivan et Thérèse Leduc avec B.T., nov. '68 et avril '69).

peintre, après Borduas, à éprouver l'attrayante nécessité de la discipline surrationalnelle ; on le qualifiait couramment d'imitateur de Borduas. Cette injustice était la perpétuelle épreuve de Leduc, ce rigoureux et lent chercheur, si intransigeant, si méticuleux, si impitoyable envers lui-même » (3). Ici encore, Maurice Gagnon donne la mesure de l'incompréhension : « Fernand Leduc est toute rigueur intérieure. Mais celle-ci ne s'explicite pas. Son surréalisme est illusoire. Pour être surréaliste il faut d'abord qu'une œuvre soit une. Sa peinture ressemble trop à celle de Borduas, par l'aspect seulement, car elle est pleine de contraintes. Les intentions n'arrivent qu'à de silencieuses contentions » (4).

Il faut faire leur part aux prétentions paternalistes du docte « attaché honoraire des Musées nationaux de France », avec ce goût qui est sien de poser en « historien compétent », en « mentor vigilant » ; mais surtout au retard dans l'information. Cette « difficulté à peindre », Leduc l'avait connue un an plus tôt, il l'a surmontée ; sa fidélité à Borduas n'a plus rien d'un écolage. Guy Viau s'en porte garant, le 9 juin 1944 : Fernand « a beaucoup travaillé ces derniers temps et s'est complètement dégagé. Pierre (Gauvreau) et lui sont sûrement les deux peintres les plus évolués parmi les jeunes » (5).

Avouons qu'il ne se met guère en valeur. Il prend part à presque toutes les manifestations patronnées par Borduas dans les séminaires ou collèges : Joliette, Sainte-Croix (6), Salaberry-de-Valleyfield (7), Sainte-Thérèse (8) ; importantes pour la diffusion du « groupe », elles ne laissent guère de trace écrite. Au contraire il n'apparaît pas dans les expositions qui forcent l'attention : ni les Salons du Printemps, ni même

(3) *Interview transatlantique*, publié le 30 juillet '50 dans *Le Haut-Parleur*.

(4) *Sur un état actuel de la peinture canadienne* (éd. janv. '45), p. 105.

(5) Lettre à Roger Vigneau, 9 juin '44. Je tiens ici à remercier Guy Viau pour m'avoir laissé consulter sa correspondance ; le présent chapitre lui doit une part essentielle de sa documentation.

(6) 23 avril - 1er mai '44.

(7) Octobre '44. Le 20 de ce mois, F. Leduc écrit à G. Viau qu'il part le lendemain, avec Borduas et Gagnon pour l'accrochage des tableaux.

(8) Le seul forum vraiment « emballant », écrit-il le 30 janv. '45 à G. Viau.

ceux de la C.A.S. S'il figure parmi les « jeunes peintres » à l'Université de Montréal (novembre 1944), c'est pour le regretter aussitôt : pareil éclectisme ne fait qu'entretenir la confusion ⁽⁹⁾ ; en retour, il n'a inspiré au critique de *La Presse* qu'une ligne sur la fréquence de certain « motif angulaire » ⁽¹⁰⁾ ; il n'a garde de renouveler l'expérience, en avril 1945, à la galerie Parizeau. Ainsi il expose peu, expose-t-il, il est peu remarqué, le remarque-t-on c'est à titre de dessinateur, non de peintre : « De beaux dessins prenants, mystérieux et fins sont une joie réelle, la plus complète que Leduc ait donnée » ⁽¹¹⁾.

Un fusain rehaussé d'encre, daté de 1944 ⁽¹²⁾, fait apparaître, comparé aux graphes de l'année précédente, tout l'écart qui va du monde de Dali à celui de Matta ; ou pour mieux dire, qui va du Matta de 1937, celui du *Minotaure* (*Inquiétude du soleil après le passage de deux personnages*), au Matta de 1943, celui de *VVV* — sans pourtant les phosphènes, les luminescences d'*Elmimonde* ou du *Vertige d'Eros*. L'unité formelle s'est concentrée, les éléments de figuration ne sont plus qu'allusifs. Le fusain, appuyé ou très léger, ou encore estompé, crée des effets — naturalistes — de relief tournant ; le trait de plume vient renforcer certaines lignes directrices, mais souvent aussi s'émancipe pour superposer au modelé ses graffites sexuels, ses motifs velus, ou en toile d'araignée, une gueule aux crocs carnassiers, un poisson central. L'ensemble des deux formes dominantes, une longue courbe, proche de la diagonale, se repliant vers la verticale médiane qui évoquerait un arbre aux contours assouplis, prend une apparence de vitalité organique, vaguement suggestive d'un nu féminin.

Les tableaux à l'huile, travaillés en pleine pâte par la spatule, qu'avaient inaugurés les douloureux essais de Saint-Hilaire, aboutissent à des œuvres mieux assurées, aux masses vigoureuses ; souvent elles sont harmonisées en fonction d'une

(9) Lettre à Guy Viau, 22 nov. '44.

(10) *La Presse*, 18 nov. '44, p. 38, François Gagnon (= Fr. Rinfret), *Peintres en quête de mondes étranges*.

(11) Maurice Gagnon (cf. note 4).

(12) L'original semble perdu ; Leduc n'en a conservé qu'une photographie.

couleur dominante : ainsi du « tableau en bleu », exposé en octobre 1944 à Salaberry-de-Valleyfield ⁽¹³⁾ — dont par ailleurs la technique est toute particulière : champ uniformément bleu, où le dessin grave ses égratignures. Les traces de figuration ne sont pas absentes ; du moins ne s'agit-il jamais de figuration préconçue : les allusions aux objets, aux images, naissent en cours de travail, au gré de la fantaisie qui peu à peu précise une ambiance, explicite une forme, sert de catalyseur à la mémoire ou à l'instinct. En partie, Leduc a transposé ici la genèse de ses dessins surréalistes ; mais en éliminant tout caractère narratif ou descriptif, en réduisant les objets en nombre et en importance, en substituant la matérialité de la pâte à la précision idéale de la ligne.

Leduc a conquis son indépendance. Les lettres où il prend pour confident Guy Viau, exilé en Témiscouata ⁽¹⁴⁾ (20 octobre 1944 — 30 janvier 1945), montrent que ce fut dans la douleur ⁽¹⁵⁾. Épanchements d'un cyclothymique, à travers ses phases d'exaltation et de dépression, qui alternent sur un rythme follement accéléré. L'intransigeance du peintre sûr de sa voie, et la rancœur de n'être pas reconnu ; la passion pour Thérèse et la frustration, cœurs isolés des corps, quand il faudrait la pureté, oui — « mais la pureté agissante qui vit dans l'amour consommé » ⁽¹⁶⁾ ; le malaise d'un milieu familial étriqué, en contraste avec la vraie vie, que découvre la lecture des poètes. Mais aussi les élans d'enthousiasme, l'épéron de la chevauchée conquérante. La crise débouche sur l'invention de la liberté, qu'annonce, le même jour, une double rupture. 11 novembre 1944. Quatre tableaux soumis

(13) Collection Bruno Cormier.

(14) Guy Viau avait consacré le premier semestre '44 à préparer sa thèse pour l'Ecole du Meuble, il obtint le premier prix. En été, il partit comme moniteur de jeunes délinquants au camp de Boscoville. En septembre, il commença d'enseigner à l'école des arts et métiers de Cabano.

(15) Les lettres m'ont été aimablement communiquées par Guy Viau ; dispersées parmi ses documents, elles ne comportaient d'ordinaire aucune indication d'année, mais seulement de jour et de mois. Leur date pouvait se déduire des événements qu'elles évoquaient. J'ai cru reconstituer ainsi une série cohérente : 20 octobre, 3 novembre, 14 nov., 22 nov., 19 déc. (1944) et 30 janvier (1945).

(16) Lettre du 3 nov. '44.

au jury de la C.A.S., tous refusés, deux dessins acceptés, il les retire, « cette société ne m'intéresse plus » ; en famille, affligeante dispute sur l'art contemporain, la résolution de cesser d'habiter chez ses parents. Le samedi 25 novembre, il quitte le boulevard Saint-Joseph pour l'ancienne chambre-atelier de Daudelin, louée à Madame Villandré, rue Jeanne-Mance ⁽¹⁷⁾. Fernand Leduc vient de vivre le premier acte dans l'insurrection des Automatistes.

La création d'une section des jeunes à la C.A.S. avait été accueillie avec enthousiasme ⁽¹⁸⁾. Dix-huit mois sont à peine écoulés, que le ciel s'est obscurci. Le 3 novembre 1944, Leduc écrit à Guy Viau : « Borduas devra très probablement quitter la C.A.S. Il ne peut vraiment pas continuer la lutte, mais cette fois contre les jeunes. Il y a eu un jury pour admission de nouveaux membres. Morrisset a été accepté *par « charité »*, alors que des croûtes... Borduas a dû s'engueuler avec Jacques de Tonnancour, qui est devenu un crétin parfait, et d'une assurance ! » En conclusion (déjà !) : « il faudra se regrouper ». L'exposition de la C.A.S. : toujours « le même vieux visage inchangé (...) Rien, rien, rien de neuf ». ⁽¹⁹⁾ 22 novembre : « Borduas a eu une engueulade avec Lyman à mon sujet ; il lui a signifié que sa société n'apportait rien aux jeunes, et que probablement ces derniers s'en sépareraient ». L'exposition à l'Université n'est que compromis, confusion. « Le temps est venu, mon cher Guy, de nous grouper, de prendre une attitude non équivoque, d'affirmer des positions franches. Il faut à tout prix former un groupe restreint, intransigeant, respectant l'essentiel de l'œuvre d'art et exposant en commun. Toi, Bonin, Gauvreau, Mousseau, Morrisset, Magdelaine (Desroches) et moi, voilà qui est suffisant pour monter un « salon » et nous lier en société. D'autres jeunes se préparent qui renforceront les rangs (...) Borduas croit que c'est la seule atti-

(17) 2660, rue Jeanne-Mance, App. 10.

(18) Vers la fin de juillet '43, Guy Viau écrivait à Roger Vigneau : « La C.A.S. a fondé une section des jeunes, dont nous sommes, avec le privilège d'exposer avec eux chaque année. C'est une grande chose pour nous ».

(19) A l'exception, bien sûr, de Borduas (son petit tableau bleu et blanc, *L'Ecureuil*) et de Viau (le portrait de Leduc et le paysage offert à Gabriel Filion).

tude possible actuellement ⁽²⁰⁾. Il est évident qu'on lâcherait de ce fait la C.A.S. (...), que l'on capterait toutes les énergies jeunes, laissant les vieilles barbes mourir d'inanition (...) Tu vois que tout se précipite, l'heure est propice, au travail ! »

Le projet n'était-il prématuré ? Borduas, ne déplaise à Leduc, le pensait. Il refusait d'apparaître en chef d'une « cabale » qui eût limité son influence ; « il redoutait », témoigne Claude Gauvreau, « d'écarter ou de décourager certains jeunes peintres aux tendances un peu différentes, Charles Daudelin notamment » ⁽²¹⁾. L'idée n'eut pas de suite immédiate ; du moins était-elle lancée. Leduc, découragé d'abord, l'entretint, lui fit prendre tout son corps. Presque chaque soir, un minuscule cénacle s'assemblait dans l'atelier de la rue Jeanne-Mauce : dessinant dans son coin, en silence, le collégien Jean-Paul Mousseau ; poètes surréalistes, militants marxistes, engageant avec Leduc des joutes sans fin, Bruno Cormier et, par périodes, Rémi-Paul Forgues.

Bruno Cormier était l'ami de Pierre Gauvreau depuis leur prime adolescence, au collège Sainte-Marie. Ensemble ils furetaient les livres interdits, et furent dénoncés au Père Confesseur pour avoir déniché des morceaux choisis de l'infâme Musset, avec les plus infâmes *Fleurs du Mal* en édition expurgée. Que lisait-il surtout ? Paul Bourget, Claudel, Gide, Ghéon, Chancereau ; bientôt Hegel, Marx, Freud. Un texte japonais l'avait frappé : il était question de la primauté d'une ombre sur son corps ; elle avait le pas, il suivait, prisonnier de sa propre doublure ; aujourd'hui encore, le psychiatre et criminologiste qu'est devenu Cormier y retrouve l'image de l'homme entravé ; l'assassin, c'est un homme incapable de liberté ⁽²²⁾. Passionné de théâtre, il écrivit cinq pièces, dont l'une obtint en 1939 le premier prix, au même concours où Gauvreau était lauréat de peinture. Une carrière littéraire s'ouvrait ? Benjamin d'une famille très pauvre, Cormier avait

(20) « Borduas ne ferait pas partie de notre groupe. Nous profiterions de ses conseils comme toujours ». Il serait possible, aux expositions, de l'accueillir « comme invité d'honneur ».

(21) Contribution au Colloque sur l'Automatisme, Musée d'Art Contemporain de Montréal, été '67.

(22) Entretien de Bruno Cormier avec Louise Grignon, hiver '68 - '69.

pour frères aînés des ouvriers, suspects d'avoir pris part à un embryon de mouvement revendicatif, même pas un syndicat, une sorte de jeunesse catholique de gauche ⁽²³⁾. Le plus prudent était d'oublier les rêves afin de gagner sa vie, d'achever ses études et d'aider ses parents. Vaine tentative pour monter une pièce au collège ; puis, au lieu de publier ses textes, il s'inscrit à l'Université, en médecine. Dès lors les difficultés d'argent, le sentiment de l'injustice, l'intérêt pour une psychanalyse réprouvée le situent en rupture de ban d'avec la société bourgeoise.

Les sympathies de Rémi-Paul Forgues vont aussi au Parti ouvrier, pour d'autres raisons. Cet adolescent d'une sensibilité à fleur de peau est couvé par une mère abusive, qui finira par le faire interner en asile psychiatrique ; chez lui, les révoltes contre la répression familiale et contre l'oppression sociale se confondent. Poète, il a trouvé chez Breton, et retrouve chez Borduas, l'appel à une « beauté convulsive ». Son évolution est précipitée, qu'on en juge. Au printemps de 1942, il s'exprimait avec un mélange de langueur et de délire un peu trop concerté, dans une forme stricte :

« Je n'ai point couru vers le grand bonheur
Mais vers l'oubli du vertige,
Comme une tige, ivre dans la rafale (...)
Et maintenant je m'en vais vers la fleuve de la mort
Comme le cygne en partance vers le pays de l'or,
Des fleurs, des fruits et du songe ».

Mais voici sous le titre d'*Envoi à Borduas*, pour chœur et solo, une cantate surréelle-érotique. La voix chante

« Le corps de la femme

Qui se referme sur moi comme la mer violente de la nuit ».

Le chœur scande son invocation sur un rythme aux obsessives syncopes, qui est le rythme musical du tam-tam, le rythme aussi de l'amour physique :

« Femme

Ton corps automatique

Tes mains

(23) Entretien de Pierre Gauvreau avec B.T., octobre '68.

Ton corps automatique
 Dansent dans le ciel comme une fleur de feu
 Les pauses
 Les musiques
 Étouffées
 Le déploiement
 Et les repliements
 De ton corps
 Battent le ciel
 Comme l'élan des tams-tams » ⁽²⁴⁾.

La mutation de style qui se ressent entre les deux poèmes, n'est-ce à peu près le « grand écart » qui séparait les gouaches de l'Ermitage (avril 1942) et les tableaux à l'huile de la Galerie Dominion (octobre 1943) ? Serait-elle fortuite, l'insistance qui lie le mot d'« automatique » et le nom de Borduas ?

Le cénacle de la rue Jeanne-Mance, au sein du « groupe », n'est en rien une miniature du tableau d'ensemble. Ces « jeunes gens en colère » se défient du bon ton, des belles âmes, n'acceptent pas les prétentions modératrices et paternalistes de la génération plus âgée. Maurice Gagnon ? un très honnête homme, et tout dévoué, mais d'intelligence peu éclairée, et trop enclin à jouer le directeur de consciences. Le Père Couturier ? commode à la façon d'un paravent, qui dévie les soupçons et couvre le combat pour l'art nouveau, sans être moins suspect de le vouloir reconduire au giron de « l'art sacré ». François Hertel ? fauteur de scandales, plutôt que maître à penser, son mérite est d'inciter ses élèves à juger par eux-mêmes (serait-ce à l'encontre de sa propre inconsistance doctrinale). Par leur engagement aux côtés des communistes (à leurs côtés, non parmi eux), ces contestataires qui étudient Hegel, Marx et Lénine, qui distribuent des tracts dénonçant l'oppression capitaliste et cléricale, qui organisent des

(24) Ces deux textes font partie d'un petit recueil dactylographié, confié par Forgues à son ami Leduc. Le premier est daté du printemps '42 ; le second ne porte aucune indication, mais lui est sûrement postérieur, et des trois autres poèmes qui l'accompagnent, deux sont datés : 27 mai '43, juillet '43. L'*Envoi à Borduas* n'aurait-il été inspiré par les *Tams-Tams* d'Aimé Césaire, publiés dans VVV (n° 2-3, mars '43) ?

réunions avec les cellules se portent plus loin que Borduas ne peut les suivre ; mais par leur volonté de rompre avec toute une civilisation, par leurs tumultueux débats sur Freud, Breton, Mabile, sur Matta, Lam, Tanguy, Ernst, ils incarnent, au sein du « groupe » composite, la fraction la plus progressive — et la plus proche, au fond, de Borduas.

V — *New York, un matin de Pâques.*

Fernand Leduc rencontre André Breton.

Au Canada, d'août à octobre 1944, André Breton avait écrit *Arcane 17* ⁽¹⁾ ; il s'était voué aux paysages de Gaspésie et des Laurentides ; flânant à Montréal, il n'avait eu souci de rencontrer ni Borduas ni son groupe.

Fernand Leduc au contraire, qui dès l'automne précédent avait servi d'intermédiaire auprès de Breton, souhaitait ardemment cette rencontre. Louise Renaud, sœur de Thérèse, travaillait à New York comme gouvernante des enfants de Pierre Matisse, dont la galerie tenait lieu d'état-major aux surréalistes ⁽²⁾ ; en vacances à Saint-Hilaire (été '44), tout ce qu'elle avait pu saisir au vol de conversations entre Tanguy, Breton, Man Ray, Duchamp aidait à l'instruction éblouie de Fernand son ami. Elle lui envoyait des plaquettes surréalistes, et en octobre *Les Chants de Maldoror* : en janvier '45, il s'avoue possédé par Lautréamont comme par Rimbaud ⁽³⁾. La présence à New York de Louise Renaud, Françoise Sullivan, Mimi Lalonde y facilitait les brèves incursions de Leduc, venu avec Cormier visiter le Musée d'Art Moderne, les expositions Matta, Gorky, Donati, Tanguy. Au printemps, *Arcane 17* venait de paraître en édition de luxe, illustrée par Matta. Leduc résolut de demander à Breton une entrevue. Il fut reçu le jour de Pâques, à l'heure de la messe.

(1) « 20 août - 20 octobre 1944. Percé - Sainte-Agathe ». Le rocher de Percé, les oiseaux de l'île Bonaventure sont évoqués en des pages magnifiques.

(2) Le catalogue de l'exposition tenue du 19 oct. au 7 nov. '42, *First papers of Surrealism*, publie deux lettres d'Henri Matisse à son fils Pierre.

(3) Lettres de F. Leduc à G. Viau, 20 oct. '44 et 30 janv. '45.

Sa déception fut grave. Il ignorait tout des querelles de personnes. Le peintre surréaliste par excellence, pour lui, c'était Matta ⁽⁴⁾ ; or voici qu'il trouvait son astre en déclin provisoire, supplanté au zénith par celui de Gorky ⁽⁵⁾. Il était, de son exposition, sorti désarmé, outré : que pouvait-on découvrir là de surréaliste ? Et ces dithyrambes de Breton, pourtant ! Ce dont Leduc ne se doutait pas, c'est à quel point, précisément à cette époque, Gorky subissait l'influence de Matta... Mais sans doute présentait-il que la ligne de clivage passait par le contenu, non par la forme. Il admirait en Matta la discordance entre un graphisme acéré, tourbillonnant, et la trouble fascination d'un espace luminescent ; d'un espace « intérieur à l'eau glauque : partout fermé, mais partout transparent. Impossible d'y marcher, faute de sol, mais l'œil y nage entre les lianes et les touffes, à travers les gouttes de feu. On y trouve tantôt l'euphorie de l'apesanteur, tantôt l'angoisse de couler à pic » ⁽⁶⁾. En Gorky au contraire, Breton saluait le seul surréaliste qui eût maintenu un contact immédiat avec la nature, qui eût peint non par projection subjective, mais par déchiffrement d'un spectacle, à la façon d'un cryptogramme sur lequel les empreintes mémorielles viendraient apposer leur grille, et que la sensation présente aurait à décoder, pour révéler en ses pulsations le flux vital. Ce sens cosmique, Leduc pouvait ne l'apercevoir pas, non plus que la spontanéité automatique, dissimulés sous l'attention à ne rien perdre du style ;

(4) C'est Matta, débarqué à New York au début de 1939, qui présenta Breton à Motherwell, et facilita les contacts entre les surréalistes en exil et les peintres de Manhattan. La dernière livraison du *Minotaure* (n° 12-13, mai 1939) lui avait accordé une place mesurée (p. 16 sq., A. Breton, *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste* ; reproduction de l'une des Morphologies psychologiques, peintes en 1938 à Trévignon). Mais de '41 à '44 son importance n'a cessé de grandir : numéro surréaliste de *View* ('41) ; *First papers of Surrealism* (oct. '42) ; premier n° de *VVV* ('42 : illustration des *Prolégomènes* de Breton) ; *VVV*, n° 2-3 (mars '43 : série de dessins sur *Le château étoilé*, accompagnant *Le jour est un attentat*, de Charles Duits) ; n° 4 ('44 : couverture ; reproduction, p. 64, de *Prince of the Blood*).

(5) En 1945, Breton écrit la préface à son exposition solo, et la dernière notice, dans *Le Surréalisme et la Peinture* (rééd. Bren-tano's, 1945), est consacrée à Gorky.

(6) René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, 1968, *Le livre de Poche*, p. 255.

ni, sous la profusion viscérale-florale (ou vulvaire-phallique) l'anxieuse connivence d'Eros et Thanatos. Le récent parcours de Matta écartait ces embigüités ; lui qui jusqu'en 1944 s'était voué à « l'inscapade » ⁽⁷⁾, voici que « la crise horrible de la société » l'émouvait : « Ma vision de moi-même s'aveuglait car elle ne s'unifiait pas à celle des gens autour de moi ; alors je tentai de créer une nouvelle anthropologie d'autrui à travers mon propre champ de conscience » ⁽⁸⁾. *L'espace et le Je, Pour échapper à l'Absolu, Être avec*, ces titres de tableaux s'accordaient mieux avec les aspirations révolutionnaires que *Le foie est la crête du coq*, et la détresse toute personnelle d'Arshyle Gorky.

C'est de quoi Leduc aurait aimé entretenir Breton. Face à ce personnage imposant, qui s'informait sur les chances d'implanter sa propre influence au Canada, sans se montrer nullement disposé à débattre des mérites respectifs de Gorky et de Matta, ni des relations entre automatisme et figuration onirique, il eut le sentiment de n'avoir rien à dire.

En vérité, qu'eût-il dit ? Le petit tableau, daté de 1945, que conserve l'atelier de Mousseau à Montréal ⁽⁹⁾, montre à quel point Leduc était loin de Gorky — mais guère moins, à son insu, de Matta. Tonalité brun sombre, éveillée par des touches vives. Tourbillon, courbes enveloppantes, tracées d'un grand jet au pinceau, avec quelques rehauts de spatule : rouge, un peu de jaune, de bleu. Dans l'ovale de la nébuleuse, inclinée en sens diagonal, deux nappes de jaune-vert, arrêtées par angles nets. Automatisme contrôlé, plutôt gestuel que mécanique. Les couleurs, quoique violentes, restent harmoniques.

(7) *Inscape*, tableau de 1939: tout l'opposé de *Landscape* (paysage) ; le regard se retourne au-dedans. De même l'*inscapade* est l'opposé de l'*escapade* ; c'est la fuite vers ce dedans dont nul ne réchappe.

(8) Déclaration citée par Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, éd. du Seuil, 1959, p. 326.

(9) Il est peint au revers d'une nature morte (manquée) de Mousseau ; deux ou trois tableaux, qui pourraient faire transition entre celui de Cormier et celui de Mousseau, ont été donnés par l'artiste à Pierre Gauvreau, et doivent se trouver dans la collection de Magdelaine Arbour. Mais Leduc a détruit la plupart de ses œuvres de cette époque.

L'après-guerre entraînait le retour à Paris des surréalistes en exil ; la lutte des ouvriers contre un gouvernement répressif prenait une acuité nouvelle : Les débats n'allaient pas manquer de matière, à l'atelier de la rue Jeanne-Mance. Un nouveau venu y prenait part, Claude Gauvreau, qu'avait signalé un article fracassant dans *Le Quartier Latin* ⁽¹⁰⁾. Vinrent les vacances « collectives » à Saint-Hilaire ; Mousseau accompagnait Leduc et les sœurs Renaud ; chez Borduas, ils rencontraient les « grévistes » de l'École du Meuble, Riopelle et Barbeau, qui à l'automne louent en commun l'Atelier de la Ruelle. Claude Gauvreau, Mousseau et Forgues le reliaient à l'atelier Leduc. L'offensive est proche.

VI — *L'insurrection des Automatistes,*
drame en cinq actes

- Acte I. Novembre 1944. Fernand Leduc incite les jeunes à se retirer de la C.A.S. pour se constituer en groupe autonome.
- Acte II. 9 février 1945. Première intervention de Claude Gauvreau : *Cézanne, la vérité et les vipères de bon ton*.
- Acte III. Été 1945. À Saint-Hilaire, autour de Borduas, jonction entre le groupe Leduc-Mousseau et le groupe Riopelle-Barbeau.
- Acte IV. 13 novembre — 11 décembre 1945. Articles de Rémi-Paul Forgues et Bruno Cormier dans *Le Quartier Latin*.
- Acte V. 20 avril 1946. Première exposition des Automatistes, rue Amherst.

Le rideau se lève sur l'avant-dernier épisode.

Décor : *Le Quartier Latin*, semestre universitaire d'automne 1945.

(10) *Cézanne, la vérité et les vipères de bon ton* (Q.L., 9 févr. '45, p. 5 et 8).

Personnages : Jean-Louis Roux et François Lapointe ont engagé une polémique sur le surréalisme ⁽¹⁾ ; Maurice Gagnon égrène sans sourciller ses *Pensées sur l'art de tous les temps*, les plus fades, les plus éculées ⁽²⁾ ; de sages esprits méditent, Roger Thibault sur *L'art dans saint Augustin* ⁽³⁾, Paul Beland sur *Le goût* ⁽⁴⁾ ; Lomer Mercier-Gouin présente le fructueux labeur de Lucien Morin ⁽⁵⁾.

Rémi-Paul Forgues entre en scène ⁽⁶⁾. D'emblée s'affirme sa volonté de *rupture* : « Il est satisfaisant de penser que plusieurs d'entre nous ont *rompu* avec tous ceux, maîtres ou idoles, responsables de l'annihilation de l'esprit ». Pour ce poète engagé, mais poète avant tout, « le désir de l'émancipation humaine » débouche moins sur une action collective que sur une libération personnelle : « la recherche du bonheur en sa forme la plus aiguë », « la plénitude d'être que constitue

(1) — 5 oct. '45, p. 3. J.-L. Roux: *Définissons nos positions*. Il faut éviter les excès d'opinion, être moderne avec réserves ; le surréalisme a été fécond, mais, Sartre l'a dit, c'est un mouvement épuisé. — 16 oct., p. 3. Riposte de Fr. Lapointe: l'art moderne est « une révolte contre l'absurdité des conditions créées par l'existence moderne ». — 19 oct., p. 3: ce serait faire du surréalisme une philosophie, répond J.-L. Roux, quand il relève de la littérature. — 30 oct., p. 3. Fr. Lapointe: pourquoi dissocier la pensée de la poésie? — 13 nov., p. 3. *Réflexions* de Fr. Lapointe sur le roman contemporain. Le doute actuel sur tout, et sur l'homme même, fait que pour le remercier les beaux sentiments « ne sont plus que ce qu'ils sont: des niaiseries *ad usum virginum* » ; l'ébranlement général des valeurs traditionnelles, voilà, dirait Hegel, notre Zeitgeist.

(2) 6 nov., p. 3 ; 16 nov., p. 5 ; 20 et 27 nov., p. 3. Quelques exemples (non des pires) :

— « La spiritualité pénètre la matière et l'élève au-dessus d'elle-même ».

— « Le classicisme n'est pas l'application d'une règle ».

— « Classicisme, l'humain en plénitude ».

— « La fin de l'art est la beauté, qui en a jamais douté? »

— « Dans toute grande œuvre il y a une présence qui rayonne ».

(3) 20 nov., p. 3.

(4) 4 déc., p. 3.

(5) 16 nov., p. 4: *Fugues, superpositions et rêves de jeunes filles*.

(6) Il avait fait déjà une brève apparition ; le 9 février, dans le numéro même où Claude Gauvreau stigmatisait « les vipères de bon ton », il proclamait, contre les gros Messieurs repus, « un acte de foi en Borduas » : tout entretien avec lui « est marqué d'apparitions qui inondent l'âme de soleil, de sagesse et de lumière » ; dans ses tableaux « chaque couleur, chaque ligne est un cri, un sanglot, un chant, qui répondent à nos cris, à nos sanglots, à nos chants » (*Le Quartier Latin*, 9 févr. '45, p. 5, *Borduas*).

l'unité du corps et de l'esprit », « l'accès total au merveilleux ». Pourtant une même libération s'appelle, au regard de la vie privée : *érotisme*, au regard de la vie publique : *socialisme*, au regard des arts : *surréalisme*. De l'« automatisme psychique », tel que l'a défini Breton, Forgues refuse de dissocier l'enquête de Mabille sur les profondeurs du désir et l'appel de Marx à la Révolution. « La venue inconsciente de Borduas au surréalisme a été pour nous l'épreuve du feu ». Autour de lui « une jeunesse enthousiaste s'est levée ; nous acceptons le combat définitif, jusqu'à l'horizon crucial » (7).

Bruno Cormier s'exprime en philosophe révolutionnaire, non en poète. Cette « rupture » que son ami annonçait, il la choisit pour titre de son premier article, et le second, sur ce terrain déblayé, ouvre l'offensive *pour une pensée moderne* (8). L'idéal (ou la nostalgie) serait d'instaurer (ou restaurer) cette unité entre l'art, la philosophie et la science qui caractérise les périodes « où le peuple participe à la pensée vivante ». Qu'est l'œuvre d'art, sinon le « signe d'une pensée en marche » ? Si donc le public bourgeois ne comprend pas l'art moderne, la faute n'en est pas à l'avance des artistes (car, « par essence, l'art vivant est moderne »), mais au retard du public. « La pensée bourgeoise n'inspire plus l'art, c'est un signe de mort » ; la science, « dans ses applications bourgeoises, asservit l'homme » ; les idées politiques et sociales, « malgré tous les efforts bourgeois, nous conduisent sûrement vers le socialisme ». Verdict : « La pensée moderne ne justifie plus la civilisation bourgeoise ; l'art vivant ne s'inspire plus de la pensée bourgeoise ; la masse est écrasée par notre civilisation bourgeoise : que faut-il de plus pour condamner une civilisation ? »

La pensée de Bruno Cormier va loin. Ce qu'il veut, c'est une *révolution culturelle* avant la lettre. Il n'est d'autre issue pour l'artiste que de « renouveler l'entendement du monde », et pour ce faire de « changer la vie », selon le vœu de Rimbaud. La subversion doit s'opérer en deux temps. *Rupture* : « Rompre avec tout ce qui nous lie. Les préjugés religieux et

(7) *Q.L.*, 13 nov. '45, p. 3. *Le surréalisme à Montréal*.

(8) *Q.L.*, 16 nov., p. 4, *Rupture* ; 11 déc., p. 3, *Pour une pensée moderne*.

nationaux, l'habitude de penser d'une façon, la bêtise transmise de pères en progéniture, l'adhésion non justifiée par sa raison à une philosophie, toute pensée qui n'a pas pour base l'homme (...) *sont des liens*. Nous sommes un navire amarré ; la vie est dans la mer ; coupons les câbles ». Second temps, *transgression* : « établir un système de pensée qui répondra à une vie nouvelle ». Les ferments d'innovation s'appellent Hegel, Marx et Freud, Cézanne et Picasso, Rimbaud et Lautréamont. Sur leur lancée, il faut nous sentir obligés « à ces actes refusés jusqu'ici : ces actes accomplis nous apporteront plus qu'une autre *façon de voir*, ils nous donneront une *civilisation nouvelle* ».

La réaction de la critique bien pensante ne se fit pas attendre. Trois jours après le second article de Bruno Cormier, *Le Quartier Latin* publiait des *Propos sur la peinture* de Lucien Morin et une présentation de Lapalme par Lomer Mercier-Gouin ⁽⁹⁾. Morin proclame, *contre l'automatisme*, la nécessité de prolonger une riche tradition, que jalonnaient Piero della Francesca, Paolo Uccello, Cézanne, Picasso, Léger, Miro, Klee ; « quand le peintre choisit délibérément le *hasard* comme élément principal en peinture, ayant recours à l'*automatisme* comme moyen d'expression, on ne doit pas s'étonner de voir tant d'œuvres stériles, ambiguës, qui peuvent, j'en conviens, contenir les fantasmes particuliers d'un individu, mais dont la possibilité de communion reste douteuse ». Quant à Lapalme, ses tableaux de figuration satirique, confondue à tort avec la caricature, proposent « la solution cherchée par tant d'autres qui se brisent chaque jour le nez sur des abstractions qui finissent tôt ou tard par les rendre neurasthéniques ». Du milieu estudiantin, la contre-attaque gagne le grand public. *Le Devoir* venait d'accueillir avec faveur la dénonciation par Dominique Laberge de l'*Anarchie dans l'Art* ⁽¹⁰⁾ ; Jacques

(9) *Q.L.*, 14 déc., p. 3. Lucien Morin, *Propos sur la peinture*. Lomer Mercier-Gouin, *Lapalme*.

(10) Ce livre, paru en '45 aux éditions Pilon, reprochait à Manet, Degas, Rodin d'avoir semé la confusion dans l'art. Présentation dans *Le Devoir*, 29 sept. 45, p. 6. Critique sévère par Jean-Louis Roux (pourtant « moderniste avec réserves ») dans *Le Quartier Latin*, 19 févr. '46, p. 3: *Anarchie dans l'Art*.

Delisle y poursuit la défense du bon sens ⁽¹¹⁾, il se gausse des jeunes peintres mystificateurs : « un P. Gauvreau, un F. Leduc et consorts ne peuvent nous leurrer avec leur *Pulsion allègre jaune assoiffée*, leur 6.45 » ⁽¹²⁾.

Si l'on replace les articles de Forgues et de Cormier dans ce contexte ; si l'on remarque que le premier, sous la rubrique : *Surréalisme*, était accompagné par un poème de Thérèse Renaud, l'amie de Leduc, et par un dessin de Mousseau ⁽¹³⁾ ; il devient difficile de ne pas constater que les noms ici assemblés sont très précisément ceux des « conjurés » de la rue Jeanne-Mance. S'agirait-il d'un plan concerté ? Non pas au sens strict, s'il implique la rédaction des textes en commun, leur diffusion calculée selon l'opportunité tactique. Mais en un sens plus large, les thèmes sont bien issus d'un même esprit, le vocabulaire est le fruit de débats collectifs, la conviction est partagée que le temps est venu de faire exploser la révolte en public. Une « rupture globale » est proclamée, au nom de l'espoir même qui dès avant le *Refus Global* de 1948 aura fait doublement faillite : fonder l'autonomie d'un « groupe automatiste » en lui donnant pour supports le surréalisme d'une part, de l'autre le communisme.

Claude Gauvreau est formel : si Borduas, d'abord réticent, s'est rallié à l'idée d'une exposition « exclusivement surrationnelle », rue Amherst, c'est Fernand Leduc surtout qui « voulait une manifestation autonome du groupe » ⁽¹⁴⁾. Déjà il envisageait un manifeste collectif, qui rompît avec toutes les traditions, tous les compromis ⁽¹⁵⁾. Il est explicitement désigné par Doyon, en février '46, comme « le théoricien du

(11) *Le Devoir*, 29 déc. '45, *Réflexions sur la peinture*.

(12) *Le Devoir*, 5 févr. '46. La réponse adressée par Louis Franchet au *Devoir*, qui « s'empessa de la refuser », parut le 8 mars dans *Le Quartier Latin*, p. 3 ; au demeurant fort pondérée : les titres de tableaux n'ont guère d'importance, souvent c'est un jeu pour les peintres que d'en trouver de bizarres, il faut au critique faire preuve d'humour.

(13) *Q.L.*, 13 nov. '45, p. 3. Le délicat poème de Thérèse Renaud, « Dans une coquille d'huître j'ai déposé ma tête », sera repris dans *Les Sables du Rêve*.

(14) Contribution au Colloque sur l'Automatisme, Musée d'Art contemporain de Montréal, été '67.

(15) Entretiens de Claude Gauvreau avec B.T., oct. '68.

groupe » ⁽¹⁶⁾. Entre Borduas et les jeunes peintres que son exemple fascine, les relations ont atteint un degré d'étrange intensité émotive, à la lisière de l'équivoque ; Gabrielle se sent tenue à l'écart ; jalouse, elle devient obscurément jalouse ; de plus en plus souvent, le soir, au début de réunions exaltées, elle sert le café, puis se retire. Or qui était « l'âme damnée de Borduas » ? Leduc ⁽¹⁷⁾. Seul, il osait lui tenir tête sans en démordre ⁽¹⁸⁾. Destructeur, il laissait libre cours à sa combativité anti-cléricale et anti-bourgeoise. Si redoutable semblait son pouvoir de pervertir les esprits, que Madame Forgues envoya la police ramener son fils de la rue Jeanne-Mance, et qu'un moine de Notre-Dame crut devoir alerter les Borduas : par son « influence néfaste », ce « persécuteur de la religion » mettait en péril l'âme de Mousseau ⁽¹⁹⁾.

Les débats dans son atelier prenaient une allure plus tendue. Doctrinaire, sectaire peut-être, Leduc traquait la pensée floue, le glissement des mots : presque un « père préfet » ⁽²⁰⁾. Il était de tous le mieux informé sur le surréalisme de New York ⁽²¹⁾, qu'il ne distinguait pas encore de l'auto-

(16) Ch. Doyon, S.A.C. 46, dans *Le Jour*, 23 févr. '46, p. 3.

(17) Entretiens de Guy Viau avec B.T., automne '68.

(18) Entretien de Riopelle avec B.T., juin '69.

(19) Lettre de F. Leduc à Thérèse Renaud, 9 janv. '47.

(20) Entretiens de Claude Gauvreau et Jean-Paul Mousseau avec B.T., oct. - automne '68.

(21) Louise Renaud continuait à lui adresser de New York nombre de plaquettes surréalistes (notamment d'Ernest, de Seligmann) ; il lisait les revues : *Le Minotaure*, *View*, *VVV* et *Dyn* (de Wolfgang Paalen) ; il étudiait surtout Calas et Mabille ; il avait visité les expositions Matta, Gorky, Tanguy, Donati, le Musée d'Art moderne, le Musée où Peggy Guggenheim assemblait de nombreux tableaux surréalistes, dont *La Mariée mise à nu* de Marcel Duchamp.

(22) *Le surréalisme (Notes)*. Texte inédit de cinq pages dactylographiées, avec conclusion manuscrite. Non daté, mais antérieur à l'essai sur *La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture* (probablement rédigé dans l'hiver '46 - '47), et correspondant à une phase nettement plus ancienne dans l'évolution de Leduc. *Genèse et perspective artistiques du Surréalisme*, d'André Breton, est présenté comme « une récente publication ». *Le Surréalisme et la Peinture*, semble connu, mais peu exploité — « on trouvait qu'il y avait trop de littérature ». Leduc n'avait pas la connaissance, avant sa venue à Paris, de *l'Histoire du Surréalisme*, publiée par Maurice Nadeau à la fin de '45, aux éd. du Seuil.

matisme — même si cet acte d'allégeance n'allait pas sans une réinterprétation partielle. Ses feuillets de notes en témoignent ⁽²²⁾. Leur intention, leur vocabulaire sont ceux mêmes des articles de Forgues et de Cormier. Le surréalisme y apparaît comme une attitude globale, qui tend à la fois à interpréter et à transformer le monde. Depuis les travaux de Mabile, Calas, Heinen, Perret, Messens, Paalen, « il est maintenant permis d'entrevoir une science des lois qui régissent le processus d'association libre des images, ainsi qu'une autre de la morphologie dynamique liée à la conception matérialiste de l'histoire ». Pour leur « révision totale des valeurs reconnues », les surréalistes prennent appui sur la dialectique marxiste et sur la psychanalyse freudienne. Sur le plan social, leur engagement révolutionnaire est sans équivoque. En poésie, les moyens mis en œuvre sont (outre la dialectique) « l'automatisme, le hasard objectif de l'humour noir ». Dans les arts plastiques, « l'automatisme se révèle pour le moins aussi fructueux » ⁽²³⁾. C'est sur lui que Leduc, obstinément, porte l'accent ; c'est à son propos qu'il cite Breton, soit pour définir d'après lui le surréalisme ⁽²⁴⁾, soit pour confirmer qu'il de-

(23) L'exposé de ses tentatives « variées » est intéressant en ce qu'il permet d'évaluer l'information de Leduc, et de pressentir sur quels exemples se fondaient ses propres exercices d'automatisme mécanique : « Du graphisme pur, il préside à l'organisation d'œuvres élaborées selon le processus même du rêve (*Chirico* et *Dali* d'avant leur désertion), s'allie au « hasard objectif » dans des œuvres qui s'appuient sur les collages, les frottages (*Ernst*), les rayogrammes photographiques (*Arp*, *Man Ray*), les décalcomanies sans objet (*Dominguez*, *Ernst*, *Seligmann*, *Matta*, *Donati*), les grattages et les fumages (*Paalen*, *Frances*), s'identifie aux mouvements mêmes de la main et du bras (*Arp*, *Miro*, *Tanguy*), et se retrouve encore au service de multiples préoccupations d'ordre particulier (*Masson*, *Hare*, *Brauner*, *Carrington*, *Lam*, *Gorky* et *de Calder*) ». (...) « S'ajoute une tendance très très marquée pour les recherches quadridimensionnelles : *Brauner* (confrontation d'états normaux et seconds) sur le plan psychique ; *Matta* et *Ford* (horizons multiples), *Seligmann* (pétrification du temps), *Dominguez* (solidification du mouvement) sur le plan physique ».

(24) « *N.m.* — Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale. *Encycl. Philos.* — Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de

meure « le seul mode d'expression » propre à satisfaire pleinement l'œil et l'esprit, « la seule structure qui réponde à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles » (25).

Insister à ce point sur l'union entre surréalisme et socialisme, privilégier à ce point l'automatisme sur l'imagerie onirique, n'était-ce plutôt tirer Breton à soi que se rallier à lui ? Question prématurée. Pour l'heure, le problème est d'allier la pratique et la théorie. À une date mal déterminée, mais probablement antérieure à l'automne '45, Fernand Leduc s'était adonné dans son atelier, seul ou avec Mousseau, à des exercices d'« automatisme mécanique » : panneaux de carton que l'on posait à terre, où l'on giclait des couleurs, que l'on agitaient, inclinait, tournait, bousculait, meurtrissait. Pour Leduc, le résultat n'avait guère de valeur qu'expérimentale ; son profond goût de l'ordre le détournait de se trop fier à « l'accident ». Un tableau comme *La dernière campagne de Napoléon* (26), peint au tout début de '46, en garde pourtant les stigmates sensibles : de grandes traînées courbes créent un mouvement enveloppant, comme les aimait Borduas, mais ici elles semblent rageuses, exaspérées ; elles sont agressées par de purs « accidents », des giclées, de claires éclaboussures, des tortillis directement crachés par le tube, de rondes taches sombres piquetées au hasard du pinceau.

À leur tour, dans l'Atelier de la Ruelle, Barbeau, Rio-

certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie ». L'article de Forgues se réfère aussi à cette définition du *Premier Manifeste*.

(25) A. Breton, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*.

(26) Huile sur toile, 20 x 26. Coll. Camille Leduc, Montréal. *Panorama I*, mai-août '67, Musée d'Art contemporain de Montréal, no 38 (reproduction dans le catalogue). Ce tableau fut exposé en févr. '46 avec la C.A.S. Il n'offre plus « aucun objet discernable, aucune forme isolable », écrit François Gagnon (*La Presse*, 2 févr. '45, *Des traits expressifs au monde de l'informe*). Leduc, selon Charles Doyon, « se dégage d'influences qui le séduisaient. Avec sa *Campagne de Russie*, le voilà peintre de la neige, avec l'adjonction de teintes feintes et le saccage de blancs fantômes » (*Le Jour*, 23 févr. '46, p. 3, S.A.C. 46).

pelle et Mousseau se sont précipités vers l'automatisme mécanique. Leur audace de néophytes est éperdue : si éperdue que, par comparaison, le tableau de Leduc paraît en retrait. Il devient clair qu'en se livrant aux « accidents » le peintre n'oubliait pas de « diriger le hasard ». Le vaste mouvement tournant qui enveloppe la « non-forme » centrale focalise la vue, enferme la « non-composition » dans un cadre. La répartition des divers procédés n'est en rien aléatoire : les claires giclées « en pluie » et les « gestes » courbes à dominante sombre dans la zone médiane, les « gestes » courbes à dominante claire, ou par tons violemment contrastés, dans la zone supérieure, les larges mouchetures se concentrant au bas, avec un rappel en haut. Bientôt, par une évolution contraire, Riopelle et Barbeau vont pousser l'automatisme aux bords mêmes de l'informel, du gestuel, mais Leduc le reconduira vers l'harmonie des couleurs, vers l'équilibre des volumes.

VII — « La rythmique du dépassement »

La divergence des voies devient flagrante en novembre 1946, lors de l'exposition de la C.A.S. Si Claude Gauvreau compte Leduc parmi les « fauves », ce n'est pas pour saluer en lui, comme chez Riopelle ou Barbeau, le goût du risque ; tout au contraire, il le présente comme un peintre « intime » et « farouchement austère » : « Aucune complaisance, aucun attermoïement. Ce n'est pas un montreur d'ours, et il ne sacrifie rien de sa foi pour atteindre la popularité » ⁽¹⁾. Charles Hamel, qui n'aperçoit en Barbeau que rébus, en Riopelle que curiosités et dégoulinures, loue Leduc pour « le sang nouveau » qu'il insuffle à la Société ; « trois grandes toiles d'une pâte riche, d'un métier tourmenté » : *Mon grand vol d'aigle sous le cap, Avalanche au Mont des Escoumains, Mon beau trait de lance dans ton œil fermé*, ciel, quels titres ! N'importe, « on voit se dégager les formes, vibrer les couleurs, se créer le mouvement » ⁽²⁾. L'écart est grand depuis le mois

(1) Claude Gauvreau, *Révolution à la Société d'Art Contemporain*, dans *Le Quartier Latin*, 3 déc. '46, p. 4-5.

(2) Charles Hamel, *Grande variété à l'exposition de la Société d'Art Contemporain*, dans *Le Canada*, 21 nov. '46.

d'avril, où Leduc, exposant rue Amherst *Souffle de bombe en fleurs*, passait pour tout aussi « nihiliste » que Riopelle ⁽³⁾ ; ou son automatisme mécanique (même contrôlé) le plaçait à l'avant-garde des révolutionnaires ses amis. Intimité, austérité, ceci n'est plus tout à fait d'un adepte de Borduas, cela n'est plus du tout d'un adepte inconditionnel des surréalistes.

Les tableaux que Leduc accrochait en novembre avec la C.A.S. remontaient en partie à l'été. Les « vacances collectives » de Saint-Hilaire avaient été remplacées par un séjour en compagnie de Mousseau sur le bas du Fleuve, dans une vieille cabane de pêcheurs proche des Escoumains, avec une poussée jusqu'à la baie Comeau pour rencontrer Bruno Cormier, médecin dans un camp de bûcherons. Le tableau sans titre, peint cet été-là, et que Leduc conserve dans son atelier parisien, montre quelle distance déjà il avait prise envers le surréalisme — et même envers l'automatisme. Les masses sont constituées d'« accidents », appliqués à la spatule ; mais elles tournent, elles ont un volume. À droite, un grand bloc sphéroïde tombe ; son bombement, avivé d'éclats jaunes, fait contraste avec les parties en retrait, d'obscurité violette. À gauche, trois autres formes rocheuses, plus petites, en sont séparées par une zone d'ombre bleue et pourpre. Le registre supérieur est de facture plus lisse, où domine l'ocre-brun, avec rehauts de bistre et de gris sombre. Aucune discordance dans le coloris, il reste harmonique. Le peintre, pour unir les tons, évite de laver sa spatule en passant de l'un à l'autre ; chacun participe de ses entours, sans en être terni : les éclats de matière ont une luminosité d'émail. Le mouvement général est de glissement selon la diagonale, de droite à gauche, par larges nappes en faible relief, d'où se détachent, à trois dimensions, la grande sphéroïde et ses satellites ; la zone de base, à dominante bleu-bistre, se retire derrière leur chute plutôt qu'elle ne la combat : un cataclysme, mais comme figé, une Apocalypse instantanée.

(3) *La matière décomposée*, entrefilet non identifié (communiqué par R. Fauteux).

Avalanche au Mont des Escoumains ⁽⁴⁾ est de facture voisine ; mais les touches discontinues, encore qu'orientées, sont remplacées par des traînées obliques de spatule, sombres, rageuses ; la chute des masses rocailleuses en est précipitée, qui se détachent sur fond plus clair, plus fluide. Volume, harmonie, quasi-objets, mouvement diagonal, ces deux tableaux s'écartent des audaces de Riopelle ou Barbeau pour s'accorder avec le critère de « profondeur » cher à Borduas ; pourtant, si ordre il y a, non hasard, cet ordre n'est nullement le sien, pas plus que les palettes ne se ressemblent.

Au retour des vacances, Leduc quitta la rue Jeanne-Mauce pour un nouvel atelier, rue Loran Crescent, près de l'Université McGill ⁽⁵⁾. Il continuait son enseignement du dessin pour la Commission scolaire, sur le même rythme épuisant, aggravé par un cours spécial d'éducation par l'art au Collège Notre-Dame, le samedi matin, dans l'atelier libre du frère Jérôme — aggravation ? ou plutôt désir de se retremper aux fraîches sources enfantines, que lui avait révélées Borduas ? Le 22 octobre, Thérèse Renaud quitta Montréal pour Paris. Leduc, rendu à la solitude, peignait beaucoup, tentait mille recherches ⁽⁶⁾. Les tableaux, perdus, qu'on entrevoit sur les photos de son nouvel atelier semblent moins tourmentés que ceux de l'été, moins sombres, avec une qualité lumineuse et atmosphérique. « Je croyais », écrit Leduc à son amie, « que mes toiles s'adoucissaient. Borduas qui les a vues les trouve toujours d'aspect aussi « impossible », elles sont comme des « rochers agressifs », où il ne fait pas bon se frotter » ⁽⁷⁾. Dramatiques ou détendues, elles prennent le caractère de paysages

(4) Huile, 28 x 20. Exposée en nov. '46 avec la C.A.S. Reproduite dans *Refus Global*, août '48, pl. VI, et dans *La Revue moderne des Arts et de la Vie*, Paris, 1^{er} févr. '48 (Salon des Surindépendants, p. 10). Ce tableau, exécuté aux Escoumains, est, selon Leduc, détruit : « J'ai repeint par-dessus ».

(5) Leduc a conservé de cet atelier plusieurs photographies ; on l'y voit en compagnie de Pierre et Claude Gauvreau, Magdelaine Arbour, Pierre Leroux, Marcel Barbeau ; sur les murs, entre autres tableaux, des gouaches de Borduas, une aquarelle de Riopelle, un Arlequin et un cheval de P. Gauvreau.

(6) Jusqu'à coller sur ses tableaux des pelures de raisin écrasées (selon Mousseau, entretiens avec B.T., automne '68).

(7) Lettre de F. Leduc à Thérèse Renaud, 9 janv. '47.

non-figuratifs ; quant au style, les termes d'« abstraction baroque », que Borduas n'admet pas sans réserves, leur conviendraient.

Fernand Leduc comptait rejoindre Thérèse à Paris en février. Dans l'intervalle, il ressentit la nécessité d'une mise au point théorique. Ses notes sur le surréalisme l'y prépareraient, mais surtout les ardentes et acharnées discussions en atelier. Le résultat fut un essai sur *La rythmique du dépassement et notre avènement à la peinture* — texte de grande portée, d'autant qu'il établit, pour la première fois, la scission d'avec le surréalisme ⁽⁸⁾.

Leduc prend appui sur l'analyse de certains termes-clefs, familiers aux débats du « groupe » ; à dire vrai, parler d'« analyse » serait excessif ; les concepts s'enchevêtrent en si confuse diversité, qu'il est nécessaire de démêler l'écheveau par une série de distinctions :

— 1) *Intention et résultat*. La valeur objective de l'œuvre d'art se situe au point d'impact entre deux réalités, à ce point liées qu'elles « ne sauraient être considérées isolément » : L'*intention* est la force motrice, en partie inconsciente (le mot n'est donc pas pris au sens d'un « projet intentionnel », qui dirigerait un travail lucide) ; « nécessaire, mais pas toujours suffisante », elle ne saurait « servir de critère dans l'appréciation ». La primauté appartient au *résultat* ⁽⁹⁾, qui,

(8) Ce texte de 9 pages dactylographiées, conservé par Leduc, est inédit. Non daté, il est certainement antérieur au 1^{er} février '48 (l'article de Darcy sur l'exposition des Surintendants en cite un extrait), et même au 7 mars '47 (arrivée de Leduc à Paris: car il fut écrit sur la machine à écrire que le peintre, à Montréal, empruntait à son oncle). Mais tout, dans son contenu, indique qu'il dut précéder de très peu le départ; Leduc pense l'avoir rédigé après que Thérèse l'eût devancé à Paris (22 oct. '46). La date se laisserait donc circonscrire entre nov. '46 et févr. '47.

(9) Leduc écrit: « Le résultat *seul* importe » — affirmation évidemment contradictoire avec la thèse énoncée peu après, qui fait dépendre la qualité de l'œuvre tout ensemble de l'intention et du résultat, si indissolublement liés qu'on ne saurait les considérer isolément « sans détruire la valeur humaine de l'œuvre ». Par-delà la lettre (quelque peu fluctuante), c'est l'esprit que je voudrais dégager; les contradictions mêmes pourraient être significatives: elles témoigneraient, au sein du groupe, de tendances différentes, que Leduc, avec un succès inégal, se fût efforcé de raccorder.

« comme toute la vie, est *gratuit* » ; le mieux qu'on en puisse dire est « qu'il accompagne la générosité qu'apporte l'auteur à réaliser son émancipation » ; sa « valeur poétique » est « indépendante de la réalisation de l'intention ».

— 2) *Élaboration et œuvre définitive*. Le second terme s'identifie au résultat. Le premier s'intercale entre l'intention et lui. En contraste avec sa gratuité, l'élaboration est doublement déterminée. Elle l'est *subjectivement*, par l'individualité de l'artiste, « qui ne peut être rien d'autre que lui-même » — mais c'est là une détermination inconsciente, car ce qu'est l'individu au plus profond de soi, il ne le sait pas, en sorte que s'exprimer équivaut à un plongeon dans l'inconnu. Elle l'est *historiquement*, « par la conception d'espace et de temps » qui est propre à une époque, et où la raison fraie sa voie.

— 3) *Discipline intellectuelle et spontanéité*.⁽¹⁰⁾ Tels sont les deux modes d'activité complémentaires que l'élaboration met en œuvre. Comme le besoin d'amour est la source de la spontanéité, le besoin de connaissance l'est de la discipline intellectuelle ; celle-ci, tout indispensable qu'elle est, ne doit jamais outrepasser la solution de problèmes particuliers, ni se dissocier de celle-là. Leur dialectique se décrira comme suit : « La discipline intellectuelle joue en quelque sorte le rôle de médium auprès de l'auteur, en captivant ses facultés *raisonnables* au profit du libre jeu de ses facultés *émotionnelles*. Les matériaux qu'elle fournit se métamorphosent en formes senties au creuset des désirs et des passions ».

— 4) *Individuel et collectif*. L'intention, inconsciente, émane de l'individu ; le résultat au contraire « s'adresse à la conscience publique ». Parmi les deux composantes de l'élaboration, l'une, la spontanéité, est individuelle. L'autre, la discipline intellectuelle, relève à la fois d'une « logique individuelle » (celle-ci est le produit d'une évolution personnelle, mais, en tant que logique, participe d'une raison qui déborde l'individu où elle s'incarne) et d'une « conscience du dévelop-

(10) Le recours à la terminologie de Borduas est ici manifeste (cf. *Manières de goûter une œuvre d'art*, dans *Amérique Française*, janv. '43).

pement historique » (celle-ci, en tant qu'historique, déborde l'individu de même, lui imposant par exemple une conception spécifique de l'espace et du temps, mais sa prise de conscience implique la réfraction à travers une personnalité). Ce permanent va-et-vient entre l'expérience d'un homme et l'histoire doit s'entendre en un sens positif : l'art, et par d'autres moyens la science, « aboutissent à un dépassement poétique commun, qui *devance la conscience collective, et oriente son activité politique future* ».

— 5) *Actif et passif*. « L'activité spontanée de l'auteur (= la part de l'élaboration qui est distincte mais complémentaire de la discipline intellectuelle) engendre la qualité *passive* de l'œuvre qui est spectacle de vie, alors que la part surabondante (= la part du résultat qui est indépendante de l'intention) devient la qualité *active* qui en détermine le temps poétique ».

— 6) *Résultat apparent et résultat réel*. L'élaboration a pour résultat apparent la forme matérielle de l'œuvre ; le résultat réel est l'œuvre même. La forme n'est pas une fin en soi, non plus que l'intention : sinon, dans les deux cas, l'aboutissement serait « la fabrication d'œuvres *abstraites*, la multiplication d'objets dans l'espace, alors que *c'est l'espace même qu'il faut transformer* ».

— 7) *Signifiant et signifié*. La forme matérielle de l'œuvre prend valeur de *signe* ; où situer le *signifié concret* ? Ce ne peut être qu'en l'œuvre même ; autrement dit, en cette part du résultat qui n'est pas réductible à la forme (ou résultat apparent) ; autrement dit encore, dans le résultat réel, celui même dont la valeur poétique est indépendante de l'intention, et qui « comme toute la vie, est gratuit ». Les concepts de signifié, résultat réel, poésie et vie ne font qu'un. Dans une forme ainsi sensibilisée l'homme inscrit son rapport avec la réalité ambiante et avec l'esprit d'un temps — mais non dans la forme abstraite, qui est aussi son contraire, la pure matérialité.

— 8) *Accidentel et permanent*. La valeur permanente de l'œuvre tient à l'*intensité vitale* (issue de l'*harmonie univer-*

selle). Le caractère accidentel des valeurs humaines incarnées en l'œuvre tient à une « *qualité historique extraordinaire* » (qualité qu'il faut entendre, semble-t-il, à la fois au niveau de l'histoire individuelle et collective, comme éminente originalité ou d'une personne ou d'une époque, « ferment de vie nouvelle »).

— 9) *Conscient et inconscient*. Dire que le résultat est « gratuit » n'est pas dire qu'il échappe à toute conscience. Si l'intention et la spontanéité sont (en grande partie) inconscientes, la discipline intellectuelle qui leur fait contrepoint est rationnelle, donc (en grande partie) consciente. « Plus ou moins de conscience chez l'individu n'est pas un critère de valeur pour l'œuvre » — ainsi est sauvegardé le mérite des dessins enfantins, de l'art primitif. Pourtant un progrès dans la conscience équivaut à une exigence accrue de réaliser « l'harmonie formelle de la connaissance et de l'amour (...) » Toujours plus de conscience est à la base de toute vie et de toute manifestation de cette vie. Chez le créateur la conscience devient *lucidité* et se manifeste poétiquement par un dépassement de l'actuel ».

Au terme de cette élucidation *théorique*, Leduc peut aborder son second propos, une prise de position *historique* « par rapport au moment de conscience le plus contemporain : le *surréalisme* ».

Loin que le surréalisme apparaisse comme un point de départ absolu, c'est à Cézanne qu'il faut remonter pour découvrir « le moment décisif de la révolution picturale contemporaine ». Un Cézanne interprété de façon bien plus compréhensive qu'il n'est d'usage quand on fait de lui le précurseur des ordonnances cubistes : s'il « aboutit à une révision totale de la conception du tableau », ce fut par son « acharnement » à fonder la plénitude de la forme sur la plénitude du coloris ⁽¹¹⁾. En résultait, d'une part, la réduction à l'extrême de

(11) Cette naissance simultanée de la forme et du coloris chez Cézanne reprend un thème appliqué vers la fin de '43 par Robert Elie à Borduas — ce qui semble bien désigner en Borduas la source de cette interprétation de Cézanne, adoptée aussi par Riopelle.

l'intérêt porté au thème naturel ; de l'autre, puisque transparaissaient « les possibilités de la ligne spatiale », les prémisses d'un espace nouveau. Que l'art non-figuratif portât cette double leçon à ses conséquences ultimes, et « du même coup la couleur se vit assigner un rôle qu'elle n'avait jamais connu ; elle devint à la fois substance et lumière, texture et volume : elle n'est plus l'enveloppe, elle est l'objet ».

Sur cette lignée qui mène de Cézanne aux peintres abstraits, où situer le cubisme ? Par réaction contre Pellan, Leduc lui reconnaît un mérite mineur : décomposer l'objet en facettes multiples introduisait « une perspective dynamique qui donna le dernier coup à la perspective centrale depuis longtemps désuète ».

C'est après le passage à la non-figuration qu'intervient le surréalisme : à partir de la conception freudienne que « les images sont les éléments concrets de besoins inconscients », il a parachevé l'intériorisation inaugurée par Cézanne (qui subordonne l'objet au sujet), poursuivie par les cubistes (qui, de naturaliste et statique, rendent la perspective subjective et mouvante) ; il a « bouclé le cycle de l'image en lui donnant son sens dynamique d'action à être complétée par le spectateur ».

Ce que Leduc retient de lui, c'est une triple indication : expressionnisme spontané, gestuel ; art « de participation », qui ne tolère plus la passivité du public ; signification mythique, ou psychique, prêtée à l'image intériorisée. Mais le surréalisme n'est qu'un aboutissement imparfait, ou plutôt dévoyé. Le paradoxe est que Leduc lui reproche d'avoir manqué cela même qu'il se flattait de découvrir, l'inconscient, au profit de cela même qu'il se flattait de récuser, la raison.

Au fond, le surréalisme est « une activité *scientifique*, et non *artistique* ». Il s'est proposé de « découvrir le mécanisme propre de la pensée », afin de « hâter l'émancipation de l'homme ». L'une et l'autre tâche sont certes justifiées ; du moins ne devrait-on pas confondre les domaines. En tant que science, le surréalisme, quelle que soit la part réservée à l'inconscient et au merveilleux, participe au caractère de toute science, qui

est de porter l'accent sur la raison. « Il s'est surtout *servi* de l'art », qu'à son insu il a « *dénaturé* ». Le grief n'est pas tant de s'en être servi que de s'en être mal servi, « de n'avoir pas su faire l'accord entre la science et l'art *sur le plan poétique*, et d'avoir faussé le sens de ce dernier en lui accordant une seule valeur de *démonstration* ». Le peintre, se bornant à *illustrer* une doctrine, tombe dans « un intellectualisme desséchant », d'où résulte un excès de tension consciente, donc un manque de disponibilité. « Le surréalisme se devait de faire la distinction entre les démonstrations logiques exprimées littéralement avec des moyens picturaux et l'expression authentique d'intentions plastiquement formulées » ⁽¹²⁾. Y manquer, c'était doublement faillir à sa tâche : sur le plan de l'art, par la préférence donnée à l'accessoire sur le substantiel, quand « rien ne peut justifier cette méconnaissance de la vie dans les œuvres » ; sur le plan de la révolution, par cette même méconnaissance, car « la vie est révolution, et la révolution ne se fait qu'avec des œuvres de vie ».

Force est de conclure : Le surréalisme fut un moment salubre, mais qui déjà appartient au passé. « Le temps de la démonstration est révolu, un miracle nouveau s'impose (...) L'imagination libérée par l'automatisme et enrichie de toutes les données surréalistes peut enfin se livrer à sa propre puissance de transformation pour organiser un monde de formes totalement neuves conçues *en dehors de toute réminiscence figurative, anecdotique ou symbolique*, où seul le lien humain avec l'essence des divers éléments du *cosmos* demeure et se trouve par ce fait exalté. Ce n'est plus entre images cette fois, mais bien à l'intérieur même de l'objet, que s'établit la relation d'espace-temps d'où sortiront les secrets d'une morphologie nouvelle ».

Sait-on même s'il ne serait permis d'en espérer la *révélation d'un mythe* ? L'automatisme nous fait assister à la nais-

(12) La ligne de clivage est tracée par Leduc au sein même du groupe surréaliste. Du mauvais côté, les « démonstratifs » : Duchamp, Ernst, Seligmann, Magritte, Delvaux, Masson, Dominguez, Rivera — auxquels il associe Gorky. Du bon côté (en partie seulement), Chirico, Chagall, Tanguy, Miró et Matta.

sance d'un monde, « où l'homme, l'oiseau, la fleur, la pierre, l'air et l'eau ne participent plus qu'à la seule *beauté convulsive* de la gravité mystérieuse et terrifiante des dépassements prophétiques ».

*

*

*

En février 1947, Leduc quitte Montréal pour Paris. Sa crise personnelle va mûrir au travers de nouveaux problèmes : l'exposition des automatistes à la Galerie du Luxembourg, les démêlés avec le groupe « surréaliste-révolutionnaire », la lettre de rupture à André Breton, la découverte d'Abellio. Mais déjà nous entrons dans une autre jungle — et ceci est une autre histoire.

Bernard TEYSSÈDRE

TEXTE

À mon père

Je viens d'une famille dont le chef, l'année même où il aidait à ma fabrication, achetait un tableau de Borduas. C'était en 1941, une année qui me semble très loin, une année dont je n'ai, bien sûr, aucunement le moyen de me souvenir. Autres abstractions : la guerre de '39, les camps d'extermination, la bombe d'Hiroshima. Un temps dont d'aucuns se souviennent, un temps où j'apprenais à me tenir debout, à balbutier mes premiers mots, un temps où je n'avais pas, à proprement parler, d'existence.

Je ne sais à quel moment de ma vie j'ai pris conscience de ce tableau qu'à vrai dire je n'aimais pas tellement, au contraire des Borduas et des Riopelle de quelques années plus tard, toute cette période qui pour le premier couvrit une quinzaine d'années, pour le second dure encore ; je ne sais non plus à quel moment je me suis rendu compte que je vivais au milieu de quelques dizaines de peintures qui se promenaient d'un mur à l'autre, d'une pièce à l'autre dans chaque pièce de la maison familiale, au gré des humeurs et des soucis esthétiques de mon père. Peut-être d'avoir souvent entendu autrui s'exclamer ; peut-être de voir qu'ailleurs il n'en allait pas nécessairement ainsi. Je n'en ressentais à vrai dire nulle vanité : cela allait de soi comme les rôties du petit déjeuner. D'autres que moi croyaient voir là un privilège ; j'y vivais, j'en vivais, sans trop m'en rendre compte, comme ailleurs on pouvait vivre devant des murs nus.

Et c'est sans doute de côtoyer, si je puis dire, ces tableaux, de dialoguer quotidiennement avec eux, que je les prenais pour acquis, que je les ai aimés bien après les avoir connus, au moment où j'ai commencé à percevoir, à travers leurs coups de spatule, ce monde qui depuis m'obsède, ce monde où je ne pénètre jamais plus sans quelque déchirement, cette gestuelle, cette spontanéité des tableaux de Riopelle et de la majeure partie des tableaux de Borduas.

Et, à travers ce choix que la mémoire a fait de mon enfance, je me souviens pourtant d'une visite à Saint-Hilaire. Je m'en souviens d'une manière plutôt floue, mais l'impression persiste de cette force du caractère et de cette grande bonté dont était imprégné le visage de Borduas, de sa saute d'humeur très vite réprimée parce que nous, les enfants, courions à travers la maison-galerie, attendant des heures que mon père et lui finissent de converser : j'avais huit ans peut-être et sûrement pas plus de dix. C'était du *Refus Global*, mais je ne le savais pas encore.

Je ne le saurais que beaucoup plus tard, une dizaine d'années plus tard, au moment où, commençant à établir en moi durablement cette passion de la peinture qui me possède encore, mon père me donna à lire le manifeste qui fit tant de bruit, ainsi que les *Projections libérantes*.

Dire le choc que me causèrent ces lectures, faites au moment du très courageux texte de Gérard Pelletier, *Feu l'unanimité*, dans un Cité libre de 1960, au moment du commencement du monde au Québec : j'admirai d'emblée Borduas et n'en aimai que plus son œuvre de peintre où il me semblait déchiffrer des significations nouvelles. Il y eut des heures passées devant un tableau de 1956, un des tableaux qui, grandissant en moi, devint sans doute l'un des plus déchirants qu'il m'ait été donné de connaître ; il y eut peut-être encore plus l'influence des *Projections libérantes* sur ma manière d'écrire au cours des quatre années passées à la rédaction du Quartier Latin ; il y eut surtout cette belle leçon d'intransigeance, cette certitude acquise que l'on ne se rend nulle part dans l'expression de soi si l'on ne va aux extrêmes.

Pour écrire décemment du mouvement automatiste, il me faudrait avoir vécu cette époque autrement que par l'enfance ou, par le biais sociologique, en tirer les conséquences.

Pourtant, la leçon que j'en tire c'est qu'on rendra toujours leur dû à ceux qui auront su tout remettre en question et affronter, quelles que soient, quelles qu'aient été, pour eux, les conséquences.

Je les salue, ceux qui signèrent le *Refus Global*. Je salue particulièrement Claude Gauvreau qui, avec un acharnement exemplaire, poursuit seul un combat sans merci avec le langage. Je salue ce très grand écrivain que trop peu encore ont su reconnaître.

Michel BEAULIEU

RÉMI-PAUL FORGUES

Éléments de biographie

Nous savons bien peu de choses sur Rémi-Paul Forgues. Quand on lui demande de parler de lui-même, il est extrêmement sibyllin, évitant tout ce qui pourrait l'entraîner dans une nouvelle aventure sociale. « Il est devenu pusillanime et craint qu'on le fasse passer pour un signataire du *Refus global* », nous dit Claude Gauvreau. « Un peu formaliste... », ajoute Hénault. En tout cas, il n'a guère émergé de l'écume littéraire québécoise. Au point que deux étudiants de l'Université de Montréal n'ont rien trouvé à son sujet après un an de recherche. Au point que deux spécialistes (et excellents, par surcroît) l'ont décrit de la façon suivante : « un français venu en même temps que le Père Couturier » ; « un collaborateur de la revue *Picabia* 391 »... Tous renseignements pris, ils confondaient avec Léon-Paul Fargue. C'est Hénault qui nous apprend qu'il s'agissait d'un bon québécois de l'« est de la ville » fréquentant avec assiduité le groupe des automatistes.

À la suite d'une rencontre, Forgues nous écrit cette notice déroutante : « Rémi-Paul Forgues, né au Canada vers 1926, dans la ville de Montréal, P.Q. On trouve des poésies de Rémi-Paul Forgues dans plusieurs revues, notamment dans le journal *Le Jour* du 25 décembre 1943 et dans la revue *Les Ateliers d'arts graphiques*, numéro 2, 1947 ».

Forgues fut un étudiant de grand talent. Gilles Hénault et Henri Tranquille, entre autres, l'affirment en toute sincérité. Il rencontra tout jeune Borduas, reconnu tout de suite sa valeur et celle de ses disciples. Il venait de terminer ses études supérieures au Collège Saint-Laurent et était inscrit à l'École des Beau-Arts. À sa première publication ⁽¹⁾, il a dix-sept ans à peine. Après le *Refus global* et le renvoi de Borduas de l'École du Meuble, il va suivre des cours privés de peinture à Saint-

(1) Une critique et un poème de lui et un poème d'André Béland, présentés par Pierre Gélinas, dans le journal de Jean-Charles Harvey. La critique porte sur *le Sacre du printemps*.

Hilaire : Borduas présent, Forgues ne ploie pas encore sous la réprobation publique. Le prestige du maître l'en protège. Comme il nous le raconte, « Borduas aimait voir des personnes de différents milieu, comme Lyman, par exemple ». Mais Hénault explique autrement l'attachement du « pape » pour cet adolescent. Selon lui, Borduas, comme Breton, s'attachait à ce qui était jeune, innocent, simple, aimant retrouver sous ses formes les plus naturelles le spontané, le primitif, l'originel. À Saint-Hilaire, Forgues fréquente aussi la résidence d'été des Gauvreau. Nul doute que l'art de Claude Gauvreau trouve un reflet dans la poésie de Rémi-Paul Forgues.

C'est avec réticences que Forgues nous a remis les inédits qui suivent (il avoue en avoir « censuré » un) : il craint la répression qui a frappé les automatistes et en a conduit quelques-uns à la misère, au suicide, à la clinique ou à l'exil. Forgues n'a pourtant plus à craindre le poids écrasant de la pression sociale. Sans doute, son savant essai « À propos des peintres de l'école de Saint-Hilaire » ⁽²⁾, malgré l'évidence de sa sincérité, lui a-t-il amené les déboires d'une polémique avec un des signataires du *Refus global*. Mais la réplique de Marcel Barbeau ⁽³⁾, n'a rien de tellement violente puisqu'elle se termine en ces termes : « Cher Rémi-Paul, je vous invite avec empressement à venir voir mes œuvres et nous causerons ensemble, si vous le voulez ». Il reste que Barbeau y met à nu la faille de la personnalité de Forgues, sa mauvaise préparation à assumer la très grande liberté du groupe : « La constante élévation de l'âme, dont parle Rémi-Paul, sans laquelle l'homme ne saurait être restitué à sa grandeur véritable, il la trouve tout entière à l'École des Beaux-Arts, dans l'asservissement aux exercices académiques. Certes, Borduas a permis à ses élèves une libération presque aveugle, mais c'est ainsi qu'on s'affranchit de l'adolescence ». Une réponse de Forgues avait été promise ⁽⁴⁾, mais la revue venait de publier pour la dernière fois. Il n'en a pas conservé le texte, dit-il. Avait-il l'agressivité nécessaire pour soutenir une polémique si mal engagée ? Sans être mauvais critique — il a le mérite d'avoir apprécié l'automatisme — il

(2) *Place publique*, no 2, pp. 23-27.

(3) « Réponse à Rémi-Paul Forgues », *ibid.*, no 3, pp. 40-41.

(4) *Ibid.*, no 3, p. 40.

s'avérait très subjectif dans sa façon de subdiviser en deux tendances ce qu'il appelle l'École de Saint-Hilaire. Il avait pourtant ébloui les lecteurs par ses critiques du *Quartier Latin* où s'affirme, dès 1945, une volonté de rompre qui annonce le *Refus global* ⁽⁵⁾.

Forgues fut plus heureux comme poète. Il a très peu publié, mais des œuvres superbes où il utilise un art que n'auraient décrié ni Cocteau ni Desnos, les célèbres automatistes français. Il a de ces images oniriques et une pensée magique des plus surréalistes.

Comme dans *Le Jour* (1943) :

« Et j'ai embrassé l'aube mortelle ».

Comme dans *Les Ateliers d'arts graphiques* (1946) :

« L'œil crevé des épis se lève
Tous les fossés de larmes s'emplissent
de lunes et de daphnés » ⁽⁶⁾.

Comme dans *l'Envoi à Borduas* (c. 1943, inédit) :

« Tes mains
Ton corps automatique
Dansent dans le ciel comme une fleur de feu ».

Comme dans *Place publique* (1952) :

« Ni les portes suppliantes des cheveux
Ni les douces lunes des xylophones de chair
Ni les soleils d'aubépine
Ni les serpents innombrables des becs à gaz de yuccas
Ni les cils suppliants des fesses d'eau
Ni la laine bleue ichtyophage des voiles électriques
Ne réjouissent mes yeux et ma bouche » ⁽⁷⁾.

On voit quelle imagination débordante et endiablée animait ce jeune écrivain. Il n'écrit malheureusement plus de poèmes automatistes à cause de ceux-là pour qui cette poésie parut démentielle lorsqu'elle était, sinon géniale, du moins originale.

André-G. BOURASSA

(5) « Borduas », 9 février, 1945, p. 5. « Le Surréalisme à Montréal », 13 nov. 1945, p. 3.

(6) « Tu es la /Douce yole-iris/ De ma fin ».

(7) « Recherche » ; *Place publique*, no 3.

RÊVE EVEILLÉ

Des fleurs, d'immenses calices jaunes qui se courbent dans le murmure des ailes d'un papillon, et des pierres précieuses qu'emportent les vasques : des pleurs, comme une fugue dans l'or d'un ciel voilé par les cris des oiseaux — les yeux, le corps d'une femme — des griffes ; d'où sont tombés ces jardins perdus dans la lumière... qui a écrit cette musique qui descend sur la soie des parterres jusqu'aux colonnades et aux sourires de l'Amour ?

... Pour commencer par le déluge : il y a plusieurs années, j'entrais chez Beauchemin en quête d'un ouvrage qui était, semblait-il, introuvable dans les deux Amériques. Avec ennui, je retournais les couvertures des livres. Sur une table, je trouvais l'importante plaquette que Robert Élie a consacré à un peintre : P.-E. Borduas. Mon étonnement fut infini lorsqu'à travers les pauvres reproductions de ce livre, je découvris l'œuvre de Borduas. Je me souviens, mon bonheur avait quelque chose de délirant. Sur la route qui me ramenait chez moi, je ne voyais plus ces façades sans luxe, trouées de tôles dépeintes, d'arcs inégaux, qui dans certaines rues s'élèvent comme un mur soutenu par des contreforts d'objets hétéroclites. En plein jour, les réverbères projetaient, sur leur face branlante, la vie qu'elle ne retrouve que la nuit. Tout me semblait transformer, même le visage des passants. Jusqu'alors, j'avais cru que mes contemporains ou plutôt, que mes concitoyens travaillaient uniquement dans un but matérialiste. J'avais cru qu'aucun nom, qu'aucun acte, qu'aucun cri ne viendrait me rappeler la grandeur ni la pauvreté de notre tradition intellectuelle. Et puis, tout à coup ; les Voyelles de Rimbaud s'étaient-elles illuminées, puis figées en

un vitrail sur les caractères du livre ? Mais ce n'étaient point les poésies de Rimbaud que j'avais là. Arthur Cravan aurait-il passé ? ... Mais si ! Mais non ! Mais quoi ? ... Bon sang ! Le marquis de Sade aurait-il erré ses grâces dans la forteresse des Messieurs de Saint-Sulpice ? ...

Je rencontrai Borduas. Bientôt, je deviens l'un des élèves adultes à l'atelier du maître dans cette campagne de Rouville qui est devenue à mes yeux l'image de la patrie canadienne-française.

La nef du mont Saint-Hilaire, avec ses rosaces que le vent balance entre des murs de lumière et de parfums, domine le pays du monde le plus enchanteur. De ses pieds jusqu'aux rives et aux îles sauvages du fleuve, le souffle du vent s'abat comme le regard de la nuit et roule dans la plaine sans fin, parmi les arbres et les coulées de saphir. Le fleuve, où miroite les grappes lourdes de nuages blancs de l'azur — où miroite la ferveur des hommes immortalisés dans les combats révolutionnaires de dix-huit cent trente-sept, à Saint-Denis et à Saint-Charles — arrose, à des milles au-delà de l'Atlantique, des terres où l'esprit français s'est consolidé dans le mystère d'une nature primitive. À Saint-Hilaire, au bord du Richelieu, deux cubes d'inégales grosseurs s'emboîtent l'un dans l'autre : c'est la maison du peintre qui se dresse aux portes d'une vallée de rêve, comme le pivot de deux mondes ; l'un sensuel et né avec le sourire du pays, le murmure des voiles du ciel et de la rivière ; l'autre, intellectuel sur la bague magique qu'un marin horrible apporta, un jour, sur une épave d'or ... Rimbaud ...

« Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs ;
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs. »

La tempête a béni ses éveils maritimes, au seuil du château aérien que l'enchanteur a bâti avec les secrets du génie ; la lumière découpe les choses ; les nuages, les arbres, la chair en une source infinie de cubes roses, blancs, rouges, bleus qui tournent comme une passacaille dans des jardins d'étoiles ...

Rémi-Paul FORGUES

OMBRES

L'ombre enchanteresse d'une adolescente
glisse au milieu des violettes lumineuses
et des monuments que les amants encensent

Les candélabres des futaies pourpres et des yeuses
qui gardent le sommeil des Dieux couchés dans des voiles
lancent des éclairs rouges sous les temples d'étoiles

La lune pleure sur les cheveux blonds de la mort
Étendue parmi les parfums, les cygnes d'or
Yeux aux taches bleues et vertes, cylindres zébrés de blanc
Filigrane d'or des disques qui roulez dans les vents
Qui roulez dans les vents
Oeil aigu des fleurs
Filigrane d'or des disques qui roulez dans les vents
Qui roulez dans les vols ultimes, tristes des cœurs,
Vos ombres tournoient l'automne dans les songes, le vent.

LA ROSE AUX RAYONS D'OR

Les chants des oiseaux
Les cris des oiseaux
Le corps indolent de la ballerine d'or
Dansent dans le ciel, aux arbres verts du Cachemire
Et aux fleurs vacillantes parmi les rires

Les chants des oiseaux
Les cris des oiseaux
La femme indolente dansent dans la lumière
Dans les vibrations du vert

Les bras tordus
Nus
Grinent dans le ciel vacillant
Belle, dans les étoiles d'or tu te mires
Ton corps indolent
De danseuse du Cachemire
Ton corps souple
Danse dans le ciel comme une fleur de feu
Et d'or.

été 1945

NOCTURNE

Sous les vitrages d'or,
les dieux
regardent la neige
étendre ses filets de lumière
autour de leur visage,
sur les violes et les jets d'eau
qui pleurent au fond des colonnades.

Comme des étoiles vagabondes
leurs bras nus s'embrassent
et la lumière se mêle
à leur haleine.

Sur les parterres d'eau
les plumes d'or
les lèvres des parfums
s'avancent.

Des doigts purs
allument les feux d'une rose.
Un sourire
descend les pelouses de trèfles et de pivoines.

été 1946

Rémi-Paul FORGUES

CHRONOLOGIE DE LA VIE ET DE L'ŒUVRE DE PAUL-MARIE LAPOINTE

- 1929 Naissance de Paul-Marie le 22 septembre, à Saint-Félicien sur la rivière Chamouchouane qui se jette dans le lac Saint-Jean. Son père est employé de banque : il gagne dix dollars par semaine, il est ainsi riche puisqu'on est en temps de crise (par la suite il sera toujours pauvre).
- 1935 - 1941 Il commence son cours élémentaire chez les frères maristes, de vieux Français. Il sert la messe à cinq ou six heures du matin. Il passe une enfance joyeuse malgré le climat d'austérité qui règne à cette époque. Il est l'aîné d'une famille de sept enfants.
- 1941 - 1947 Il commence son cours classique comme tous les « chanceux » du lac Saint-Jean au séminaire de Chicoutimi. Mais le séminaire se révèle vite un pénitencier : il se sent étouffé. Il suit des leçons de piano de sa tante. Durant cet emprisonnement il lit tout Jules Verne, Delly ; il découvre la bibliothèque secrète du séminaire : il y lit surtout Loti (à cause de l'exotisme), Proust, et d'autres auteurs interdits. En classe il essaie de faire du Chateaubriand et du Lamartine ; la comparaison avec ces maîtres le décourage. Ses parents lui ayant refusé d'aller au Conservatoire, il décide de ne plus toucher au piano. Comme il désire quitter « l'atmosphère morbide du village, ses cancans », il déclare qu'il veut devenir jésuite et obtient ainsi une lettre de recommandation et un billet de confession de ses supérieurs. Il quitte donc le séminaire en rhétorique pour venir faire sa philosophie à Montréal.

- 1947 Il entre au collège Saint-Laurent à Montréal. Il habite à la maison des philosophes où au lieu des dortoirs du séminaire on couche deux par chambre. De plus les philosophes peuvent sortir : « on avait l'impression de se jeter presque dans la débauche ». Mais la philosophie l'indispose et il entre en préparatoire d'architecture à l'école des Beaux-Arts (il voulait d'abord faire de la peinture comme Van Gogh qu'il trouvait extraordinaire). Il cesse d'aller aux cérémonies religieuses auxquelles il avait été tenu d'assister jusqu'alors. Il lit les *Illuminations*, *Capitale de la douleur* et Léon-Paul Fargue. Il écrit en moins de trois mois ce qui va devenir *Le Vierge incendié*.
- 1948 Deux amis de l'école des Beaux-Arts le présentent à Claude Gauvreau auquel il montre ses poèmes ; Pierre Gauvreau aide Paul-Marie à dactylographier ses poèmes pour l'autocopie. *Le Vierge incendié* devient pour quelque temps l'événement capital de sa vie. Fait à souligner, *Le Vierge incendié* a été écrit en dehors du mouvement automatiste, c'est-à-dire sans que l'auteur ait eu connaissance de ce mouvement et de *Refus global*. *Le Vierge incendié* c'est d'abord une libération de l'auteur : c'est là qu'il a dit tout ce qu'il avait à dire (ceci explique les années de silence qui suivent). Le recueil paraît donc chez Mithra-Mythe à quatre cents exemplaires avec une lithographie de Pierre Gauvreau sur la couverture qui représente l'autel du Surmâle en hommage à Jarry.
- 1950 - 1960 C'est le monde du quotidien, des semaines à vingt-neuf dollars, du syndicalisme et du journalisme à *L'Événement-journal* de Québec (1950 - 1953) puis à *La Presse* (1954 - 1960). Mariage. Voyage en France.
- 1955 Six poèmes du *Vierge incendié* sont traduits en anglais par Jean Beaupré et Gael Turnbull à Iroquois Falls en Ontario (il s'agit des poèmes des pages 6, 23, 28, 81, 88, 102).
- 1959 Il publie le poème « Arbres » dans le premier numéro de la revue *Liberté* (janvier - février).

- 1960 Il publie aux éditions de l'Hexagone dans la collection « Les Matinaux » que dirige son ami Gaston Miron, *Choix de poèmes - Arbres*. Il publie un texte dans *La Presse* qui s'intitule « Poésie sociale et morale » où il affirme qu'« Il n'y a, entre *Le Vierge incendié* et le *Choix de Poèmes*, aucune volte-face ».
- 1960 - 1965 La grève à *La Presse*, la révolution à Cuba, la grève à Radio-Canada, deviennent des événements de première page. Il quitte *La Presse* pour aider à la mise sur pied d'un nouveau quotidien *Le Nouveau Journal* où il est directeur de l'information. Il s'occupe pendant quelque temps d'une émission de jeunes à la télévision. Puis en 1964 il est nommé rédacteur en chef du *Magazine Maclean*. Voyages en France.
- 1961 Il publie le poème « Gravitations » dans le numéro de mai - août de *Liberté*.
- 1962 Il publie le poème « Blues » ainsi qu'un texte sur la poésie « Notes pour une poétique contemporaine » dans le numéro de mars de *Liberté*.
- 1963 En janvier il écrit le poème « ICBM (Intercontinental Ballistic Missile). En juin le poème « Fragile journée de mica ». En septembre le poème « Espèce satisfaite » qui prendra le titre « Le temps tombe » dans *Pour les âmes*, et un texte intitulé « Foi en l'homme » qu'il envoie à Guy Robert où il déclare que la poésie est « l'arme essentielle de la véritable Révolution ».
- 1964 Il publie aux éditions de l'Hexagone *Pour les âmes* à sept cents exemplaires (comme *Choix de poèmes*).
- 1966 Deuxième tirage à sept cents exemplaires de *Pour les âmes*.
- 1967 Voyage au Mexique et à Cuba.
- 1968 Le 21 janvier il écrit le poème « Roland Giguère » qu'il publie dans la revue *La Barre du jour* qui consacre un numéro à Giguère.
En décembre il quitte le *Magazine Maclean*.
- 1969 En janvier nommé superviseur de l'émission « Aujourd'hui » à Radio-Canada.

P. H.

PHILIPPE HAECK

LE VIERGE INCENDIÉ

de Paul-Marie Lapointe

*La jeunesse veut transformer le monde ; c'est
elle qui a raison.*

P.-M. Lapointe

La grande force de Paul-Marie Lapointe c'est sa jeunesse, son parti-pris pour la jeunesse, pour le nouveau, pour l'époque où il vit ; et en ce sens, il n'y a pas de différence entre *Le Vierge incendié* (1948), *Choix de poèmes* (1960) et *Pour les âmes* (1964).

Toute la poésie de Lapointe est transformation du monde. *Le Vierge incendié* seulement par son titre est toute une promesse, promesse tenue par les cent poèmes du recueil groupés sous les titres : « Crânes scalpés » (six poèmes), « vos ventres lisses » (trente-six poèmes), « on dévaste mon cœur » (trente-huit poèmes), « il y a des rêves... » (onze poèmes) et « la Création du Monde » (neuf poèmes). *Le Vierge incendié*, c'est au moins deux choses : c'est le jeune homme de dix-neuf ans qui dit tout ce qu'il a à dire parce qu'il a quelque chose à dire et qu'il faut qu'il le dise, c'est une libération de l'individu. Mais c'est aussi la libération amorcée d'une collectivité : le recueil a paru à quatre cents exemplaires, est passé presque totalement inaperçu, et notre dernière histoire de littérature canadienne-française ignore l'œuvre entière de Paul-Marie Lapointe (à défaut d'*Arbres*, on a reproduit « À un vieil arbre » de Pamphile Le May, un poème ou un autre !).

La même année, chez le même éditeur, Mithra-Mythe, paraissait *Refus global* où Borduas, « homme neuf dans un temps nouveau », terminait son manifeste par ces mots :

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

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

Le Vierge incendié c'est aussi autre chose : c'est l'œuvre d'un poète qui a lu Rimbaud, Fargue et Éluard, et qui a compris ce passage de la *Lettre du Voyant* :

« Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste ; et la forme si vantée en lui est mesquine. Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles. »

ou du moins qui l'a senti en lisant les *Illuminations*.

La plus haute forme de poésie, comme la plus haute forme d'art, est l'improvisation, qui ne met aucun frein à l'expression, bien qu'elle tire son excellence d'un artisanat PRÉALABLE, aussi bien sur la matière du créateur que sur celle du matériau.

P.-M. Lapointe

La première tentation du lecteur cultivé quand il lit *Le Vierge incendié*, c'est de crier au surréalisme ou à l'automatisme ; mais c'est un cri un peu vain. Entre la définition de Breton ⁽¹⁾ du surréalisme et la conception que se fait Lapointe de la poésie, il y a un abîme : l'un se situe « en dehors de toute préoccupation esthétique » et l'autre demeure toujours dans le

(1) SURREALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (*Manifeste du surréalisme*, 1924)

domaine de l'art, art qui « tire son excellence d'un artisanat PRÉALABLE ».

Entre l'automatisme des peintres de Montréal groupés autour de Borduas et la poésie de Lapointe, s'il n'y a pas utilisation de mêmes procédés (l'écriture du poète est moins automatique que celle du peintre), il y a certes, comme nous l'avons déjà souligné, un même besoin de libération qui se traduit par la même spontanéité, la même vie, la même révolte, le même enthousiasme, la même confiance dans l'homme.

Après les imitations désespérantes de Chateaubriand et de Lamartine, faites au séminaire de Chicoutimi, c'est *Le Vierge incendié* écrit sur une période ne dépassant pas trois mois, et complètement récrit durant les trois jours et les trois nuits qui ont précédé le début de l'impression. Après les jeux graves de Saint-Denys Garneau, les jeux légers et tristes de Anne Hébert, les mots sourds de Alain Granbois, surgit *Le Vierge incendié*, cet extraordinaire « artisanat PRÉALABLE ».

*Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.
Le Poète se fait voyant par un long, immense
et raisonné dérèglement de tous les sens.*

Rimbaud

L'improvisation de Lapointe est en apparence chaos. C'est un flot qui coule d'une manière discontinue, avec des élans et des arrêts ; mais ce flot n'est-ce pas l'image même de notre vie. Le poète nous donne la vie saisie dans son immédiateté, des fragments du monde et de l'homme. C'est à nous, lecteurs, de recréer ce monde dont on ne nous donne que des fragments ; libre à nous, de faire de ce chaos un cosmos, de refaire avec le poète ce voyage qui part du cap Révolte (« Crânes scalpés ») pour découvrir en chemin l'amour (« vos ventres lisses ») et la souffrance (« on dévaste mon cœur ») et pour enfin arriver au port où seront noyés ou exaltés cet amour, cette souffrance, par le rêve (« il y a des rêves... ») ou par la poésie (« la Création du Monde »). Ou libre à nous de partager ce chaos, de nous adonner à ce « raisonné dérèglement de tous les sens ».

Mais au début il y a toujours chaos. Et le signe de ce chaos est dans l'écriture. L'écriture pour le poète est génératrice de révolution, de bouleversement. Pour celui qui veut retrouver le sens perdu, avant d'examiner les images qui par leur fréquence et leurs variations peuvent le laisser approcher de l'univers du poète, il est nécessaire d'étudier la cause de ce sens perdu : l'écriture poétique. C'est cette écriture que nous voulons maintenant découvrir, mettre à nu.

*Ils sont des mots de poitrines bleues
des paroles décapitées
dans les antennes sans yeux.*

(V.i., p. 102)

La première ruse du poète qui veut nous perdre, c'est de ne mettre aucun titre à ses poèmes. Le « cher lecteur » de poèmes n'aura pas droit à un petit avant-goût, à une petite synthèse qui vient reconforter son esprit. Le poète le force à prendre un bain de mots : personne ne peut y échapper.

La deuxième ruse est dans la forme extérieure du poème. Il y a dans *Le Vierge incendié* un poème composé de décasyllabes avec rimes croisées (p. 82) et un poème en vers libres avec ponctuation (p. 27) et dix-neuf poèmes en vers libres sans ponctuation. La ruse n'est pas bien grande : il s'agit de faire disparaître la rime, « ce bijou d'un sou », et d'oublier la ponctuation, tout cela pour aider le lecteur à s'égarer. Mais celui-ci ne s'égare pas tellement car la disposition typographique sépare bien chaque vers : le lecteur peut respirer.

Mais voilà que dans *Le Vierge incendié* les mots se mettent à courir, à dévaler sur le lecteur. Ce sont des flots de mots, le plus souvent sans ponctuation (cinquante-neuf des soixante-dix-neuf poèmes-flots n'ont pas de ponctuation). Le lecteur se sent noyé, submergé par tous ces mots qui ne sont séparés que par de petits espaces blancs plus ou moins grands.

Il nous reste à cerner la troisième ruse du poète et la plus subtile : la structure intérieure du poème. Est-ce que chaque poème ne serait qu'une suite de mots incohérents que le poète

aurait notés en demeurant à l'écoute attentive de lui-même ? Est-ce que chaque poème serait différent, posséderait sa propre texture ? Pour répondre à ces questions nous allons secouer quinze poèmes du recueil (l'échantillonnage a été établi avec l'auteur). Nous avons retenu dix poèmes-flots et cinq poèmes en vers. Nous allons maintenant suivre l'ordre du recueil : « Crânes scalpés » (un poème), « vos ventres lisses » (cinq poèmes), « on dévaste mon cœur » (sept poèmes), « il y a des rêves » (un poème) et « la Création du Monde » (un poème).

*On ne peut dormir
quand on a la tête coupée.*

(V.i., p. 6)

Dans le poème « Lilas des novembres » ⁽²⁾ il faut remarquer comment les mots en appellent d'autres, ainsi dans les trois premiers vers :

Lilas des novembres pleins de morts
les parterres fourmillent de violettes
de morts violettes

ici ce sont les derniers mots qui se répondent (on en a un autre exemple aux vers 9 - 12, où « forêt », « sapins », « fûts » et « aiguilles » se répondent). Mais le plus souvent ce sont les premiers mots des vers qui relancent l'écriture :

Le pays est coupé par une épée
lame des cœurs de deux races
le pays l'enfant au cerceau
fait le tour du monde en courant
fait le tour du cerceau

Cette figure de rhétorique, l'anaphore, est l'une des plus chères aux poètes. Que les mots se répondent et se répètent voilà qui fait avancer l'écriture. Mais ce qui structure aussi le poème c'est la présence d'une certaine « mythologie » québécoise : le « pays », la « forêt », le « potage de petits pois ».

(2) Nous nous servons des premiers mots de chaque poème pour les nommer.

Dans le poème-flot « par l'heure rauque » (p. 12), si la typographie ne distingue plus les vers et si la ponctuation est absente, nous ne nous sentons pas tellement étrangers. Pourquoi ? Tout simplement parce que le poète malgré ses images audacieuses respecte la syntaxe : dans *Le Vierge incendié*, la syntaxe est toujours respectée, et elle l'est parce que Paul-Marie Lapointe a toujours voulu, tout en travaillant à la perfection de la forme, rejoindre l'homme. Il faut souligner aussi la richesse des images, en particulier celle-ci : « le kimono jappe au clair de miroir » ; c'est une image-choc, une image qui bouscule le lecteur par sa spontanéité, son étrangeté ⁽³⁾. Tout le poème n'est qu'une longue phrase avec une seule articulation au milieu, le « mais » : unité syntaxique. Tout le poème est coloré érotiquement : « main », « ventre », « bouche », « ongles », « joues », « tempes », « yeux », « genou ». C'est l'unité affective.

Le poème « ornières aux talons gras » (p. 21) est un poème beaucoup plus complexe. Des images oniriques (« les bouches dévorent le soleil qui tombe en larmes » : un exégète dirait peut-être que ça signifie que la bouche avale les larmes qui coulent des yeux, mais il aurait tort car il détruirait le charme poétique) parcourent tout le poème. Deux univers sont en présence et se mêlent : un univers liquide (« sueur », « puits », « larmes », « congelées », « pleut » - « rivière », « noyés », « barques », « poissons », « goémons », « plage », « radeaux ») et un univers érotique (« sein », « doigts », « nuque », « bouche », « jambe », « femme », « fesses »). Et ces deux univers tournent autour d'une « douleur déchirante » : c'est la douleur qui resse de tous les mots, tout cet univers liquide en larmes et tout cet univers érotique noyé dans « la rivière de corps ». Autres signes de cette douleur : les « étoiles nauséabondes »

(3) « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... » (Pierre Reverdy, cité par André Breton dans son *Manifeste du surréalisme*, 1924)

de la première ligne et les « radeaux pourris » de la dernière ligne. Ici le flot verbal nous donne la nette impression d'une vaste noyade collective : « peuple de chair flasque et fantômes des nouveaux-nés ».

« Chambre close de l'âme » (p. 27) est le seul poème en vers qui ait une ponctuation régulière. Et fait étrange, ce poème ne semble pas avoir de lien avec les autres poèmes : c'est un doux songe alors que les autres poèmes sont des batailles :

Chambre close de l'âme chaude sur le corps.

Chambre du songe dans les paumes.

Petite fille qui pénètre dans mon songe sur la pointe des

Sans bruit, [pieds,

Sur le nuage d'un pas mol,

Cheveux de long délire aux fontaines de corps d'ombre.
Je ne sais pourquoi, mais je songe aux premiers vers de
« L'amoureuse » de Paul Éluard.

« rougeorme (au balancier de bras) » (p. 34) contient cette merveilleuse phrase : « la fourrure de pierre nous intime de mourir quelque part », il ne faut pas chercher à comprendre, il faut essayer de sentir. Ce poème-flot utilise aussi les jeux mathématiques : « un corps à corps perdu deux corps quatre genoux », « deux bouches dans une bouche une bouche une bouche en deux bouches », « tout explose dans la ville sauf nous qui sommes en-dehors-de-la-ville qui est dans la ville qui n'existe pas en-dehors-de-la-ville ». Ces jeux énigmatiques correspondent bien à l'univers rocambolesque de tout le poème : « terreur », « souci », « mourir », « beffroi », « cloche », « vitre fracassée », « un corps à corps », « diable », « montres », « fantômes », « visions », « détective ». Le flot des mots correspond à une poursuite, poursuite imaginée par les deux amants. L'aventure imaginaire se termine logiquement par le sommeil : « réci-ter un corps chaud neuvaïne oraison jusqu'à dormir jusqu'à ce que nous dormions ».

Le poème-flot « jambe avec le pied » (p. 35) est tout simplement le parcours d'un corps de femme des pieds aux cheveux. Ce sont les « et » qui relancent l'écriture et qui font avancer les mains : « et les mains sur les deux jambes et tout le long des

deux jambes et le ventre au bout des jambes et les seins et les épaules et les bras d'épaules avec les mains au bout et la tête avec la bouche et les paupières et les cheveux sur les tempes ». Et le poème se termine par une prise de conscience des deux corps en présence : « celui qui n'est pas le mien et qui est le mien ».

les toits de piques défoncent l'amour.

(V.i., p. 59)

« tout visage dévoré » (p. 47), un des poèmes préférés de Lapointe, est un parfait poème-boucle. Au début différents objets sont dévorés ; les adjectifs viennent dévorer les noms : « visage / dévoré », « cadrans / rouillés », « orient / calcaires », « clefs / disparates », « fleurs / de carbone », « main / triste ». À la fin, c'est le « je » qui est dévoré : « bientôt vous ne me verrez plus je m'en vais peu à peu un ange me dévore pore à pore je suis la nourriture de deux ailes ». Le noyau du poème c'est le « cœur dur » qui est dévoré : c'est la dureté qui détruit le cœur, l'épithète qui disqualifie le nom.

« je ne sais pas vivre » (p. 49) est un bel exemple de poème-refrain. Entre chaque refrain, le refrain revient six fois, déambulant « moutons », « oiseaux », « pies », « canards », « poules », « lombrics », « poux », « singes » (il serait intéressant d'étudier le bestiaire de Lapointe). Et le poème se termine par une modification du refrain : « je n'aurai jamais su vivre de ma vie », peut-être à cause des livres (« les livres sont les étagères de mon histoire ») ou à cause des femmes (« terre des femmes aucun rivage »).

Le poème « Planètes de peur blêmes » (p. 64) est un poème orgiaque. Tout le poème n'est qu'une monstrueuse débauche d'épithètes, c'est le « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » dont parle Rimbaud. Toute cette « damnation grasse » nous donne une immense envie de vomir. Écoutez maintenant, chers lecteurs, l'envoi du poète : « Vous écouterez, mes frères, l'enseignement paternel de ma damnation grasse, avec le plus significatif exemple. Mais j'avais voulu toute autre ma vie. Fi de tout. L'exemple inutile ». Tout le poème repose

sur la force convulsive des épithètes : « Terres renversées glaises détrempées par les larmes, je vous laisserai mes enfances perdues, mains croisées vers les chandelles bénissantes, tout espoir rompu comme une digue ».

Le grand charme des poèmes en vers, c'est la tranquillité. Qu'il est bon au lecteur d'arrêter à chaque vers, puis de continuer sa lecture avec le vers suivant, d'arrêter à nouveau un instant pour savourer ce qu'il vient de lire ou pour jouir de l'attente du prochain vers. Après tous ces poèmes-flots que nous venons d'étudier, quel repos de lire « En dépit du gypse des matins » (p. 69).

J'ai cogné mon front contre la brume
où les oiseaux mêmes ne peuvent plus
supporter l'exil
où nul ne se regarde plus en face
de peur de ne point retrouver
son existence habituelle

C'est encore à Éluard que je pense. Mais l'unité de ce poème est enfermée dans une sonorité : « remords », « torture », « torts », « supporter », « tordent » et « portes de la guerre ». L'association de réalités dures avec d'autres réalités qui ne sont pas dures crée des rapprochements inattendus : « gypse des matins », « murs de vinaigre et du pus », « granit du printemps noir », « mon front contre la brume ».

Le poème-flot « incandescences du milieu rouge » (p. 81) trouve son unité, à un premier niveau, dans tous les mots qui signifient la violence : le premier mot est « incandescences » et le dernier « grenades ». Mais à un second niveau, qui détruit en partie la lecture du premier niveau, l'unité se trouve dans le ton volontairement léger : « mes mains sont faites pour étrangler vos douceurs animales », « les églises sont lasses de moi et je suis las des églises », « taffetas des égorgements bourgeois sous l'édredon », « seuls les gens qui marchent sur leur tête peuvent se permettre de parler avec leur sexe ». C'est une violence joyeuse, pleine d'entrain : « je me permets de vous désirer chair rose des statuettes d'enfants-jésus ai-je les bras en croix pour souffrir la fourche des enfers ».

Le poème « Maisons hautes » (p. 82) est à retenir pour sa recherche formelle : huit décasyllabes (sauf le sixième qui est un décasyllabe de onze pieds, mais qui s'en apercevra !) avec rimes croisées. Pour cette recherche hautement révolutionnaire, le poète n'a pas dédaigné la langue parlée :

rien n'empêche ça n'valait pas le sou
Enfin, t'es pas mal et j'en fais ma vie

Le poème-flot « Des oboles tricolores » (p. 84), un poème cher à l'auteur, crée un univers fantastique c'est-à-dire délirant à cause des sciences naturelles : des plantes (« myrtils », « verveines », « camphriers », « phlox », « poireaux », « fraisiers »), des insectes (« mantes », « moules », « fourmis »), des animaux (« girafes », « crotales », « vache ») et des oiseaux (« bécassine », « outarde », « duc »). À cause des images aisées et pleines de délire : « Les minorités rôties dans les nécropoles, cherchaient des crotales égorgés, avec qui renouer sous les cryptes, une idylle efficace » ou « Sous la mer, une vache broute les vis des carènes torpillées ». À cause de ce voyage fantastique qui nous fait passer du sol aux nécropoles au sol à nouveau à l'espace sous-marin et enfin au ciel. Toute cette nature en délire est cependant freinée brutalement par la dernière phrase qui commence par un petit mot toujours menaçant, un « mais » : « Mais le dieu regarde en blasphémant, la terre des mages ».

*dans tes oreilles des papillons coloraient nos
musiques inventées par les lèvres du mirage
englouti d'une ville.*

(V.i., p. 93)

Le flot verbal de « train de nuit » (p. 87) est régulièrement coupé par des « et » : « train de nuit qui va toujours le même chemin et qui me traîne par les cheveux », « train de nuit des malles coffres de larmes et les yeux de la gare dans mon front ». Chaque membre du poème semble un wagon que les « et » lient aux autres pour former ce train qui conduit le « je » vers l'exil. Les images sont justes, adaptées au ton du poème : « le sommeil clair des berceuses de rotin », « des malles coffres de larmes ».

À souligner aussi le don du trait final, plein de douceur et d'émotion contenue : « et ce cœur qui prend toute la place que nous n'avons pas prise ».

Tant de murs d'en arrière à démolir à reconstruire demain.
(V.i., p. 102)

Le poème en vers « Tous les rivages sont loin de moi » (p. 105) malgré l'espoir « englouti » et « perdu », « les yeux des iroquois » et « des catins », « les razzias des klaxons », « les jambes des mignonnes », « la matraque du gendarme », est un poème qui donne le goût de la vie par sa respiration régulière et sûre. Tout le poème n'est que rythme, balancement perpétuel :

Tous les rivages sont loin de moi
et l'espoir des bouées
englouti dans le matin
perdu dans le lointain

la table plate de la mer
la muraille défoncée par les yeux
les yeux des iroquois vêtus de lin
les yeux des catins à museau d'anges . . .

tout ceci mes armes blanches
mes armes noires mes armes
de maison sise au bord des charmes
au bord des larmes

Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire.

André Breton

Maintenant que nous venons de secouer quelques poèmes, nous sommes plus en mesure de définir la position de Paul-Marie Lapointe en face de l'automatisme. La réponse s'impose

d'elle-même : il n'y a pas d'« automatisme psychique pur » dans la poésie de Lapointe. La poésie de Lapointe n'est pas une suite de mots incohérents qu'il aurait réussi à capter en demeurant à l'écoute attentive de lui-même. La poésie de Lapointe ne se situe jamais « en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». Pourquoi ? Parce que chaque poème, nous l'avons vu, tend vers une certaine unité, et cette unité ne peut pas être le résultat d'une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison ». Cette unité est le fruit d'une recherche formelle, d'un « artisanat préalable », et d'une action morale : c'est un homme qui dit quelque chose à d'autres hommes. Cependant il ne faudrait pas croire que sa poésie s'exerce sous la tyrannie de la raison : il n'y a pas de construction ou de plan préalable. C'est l'écriture qui s'écrit, ce sont les mots qui engendrent les mots. Le poème commence avec un mot qui sert de racine à tous les autres mots ou plus précisément chaque mot est racine et fruit, racine pour les mots qu'il engendre, fruit à cause des mots qui l'ont engendré. La seule construction de la raison serait la répartition des poèmes sous cinq parties différentes caractérisées par un thème. Le titre aussi est une éminente construction de la raison : il est aussi éloquent (et raté diraient certains) que celui des *Fleurs du mal*.

— *et il me sera loisible de posséder la vérité
dans une âme et un corps.* Rimbaud

*Mais justement parce qu'il peut se fermer au
monde, mon corps est aussi ce qui m'ouvre
au monde et m'y met en situation. Le mouve-
ment de l'existence vers autrui, vers l'avenir,
vers le monde peut reprendre comme un fleuve
dégèle.*

Merleau - Ponty

Pour celui qui entreprendrait une étude des thèmes de l'œuvre de Lapointe, le thème du corps serait sans doute le thème majeur. Le corps est le moyen de découverte : découverte du monde et de l'amour, découverte des hommes et de leur âme.

Mais pour nous le corps c'est l'écriture, c'est elle l'instrument par excellence de découverte. L'écriture poétique de Lapointe est avant tout, il faut le répéter, désir de transformation du monde, révolte et jeunesse. Si Lapointe écrit c'est que la vie n'est pas poésie (c'est la poésie, l'écriture poétique qui est la vie désirée), c'est que les hommes et les femmes

Frères et sœurs

mes milliers d'astres durs (V.i., p. 106)

ont de la difficulté à être pleinement des femmes et des hommes. Tant que la vie ne sera pas poésie, le poète écrira (il écrira toujours). La poésie de Lapointe n'est pas évasion : le rêve et l'amour et la poésie sont ses armes pour transformer le monde. Pour paraphraser Merleau-Ponty nous dirons que c'est justement parce qu'elle peut fermer au monde (évasion), que la poésie ouvre au monde et nous y met en situation (transformation). Dès lors le mouvement vers la vie peut reprendre comme un fleuve dégèle.

Philippe HAECK

Appendice

UN POÈME-FLOT DU *VIERGE INCENDIÉ*

Des oboles tricolores prodiguent leurs petits soins aux habitudes interdites. Nous marchions avec nos lèvres habituelles, dans les myrtils où des mantes et des girafes avaient cherché refuge jusqu'à la fin de l'orateur. Les minorités rôties dans les nécropoles, cherchaient des crotales égorgés, avec qui renouer sous les cryptes, une idylle efficace. Dans les fraisiers, où des moules dormaient, moulins à vent, les fourmis profanaient des marionnettes immobiles ; une bécassine est perchée sur la lettre O. Des villégiateurs éternuaient dans les paupières poivrées des verveines et des camphriers. Sous la mer, une vache broute les vis des carènes torpillées ; un vieux duc roule à bicyclette sur un sucrier de porcelaine ridicule. Lettres majuscules des phlox rongés par les dents. J'ai pointillé l'outarde saure, où des poireaux vantaient les forfaits des bocs avalés par les cœurs. Mais le dieu regarde en blasphémant, la terre des mages.

PAUL-MARIE LAPOINTE

moi judas perclus félon plat
favorisant le contrepont
des engueulades pimentées
je pilotais les gouttes des veufs
dans les goinfreries de plâtre

ogive des malades ils regardent
par le nombril d'un souple
les chambres empestaient le goudron des mômes
boulimie mûgissante des prônes
mais le tangage d'une gousse de fille
mais le muezzin du remords
mais les tours multiformes dans le jaune

paquebots qui déjouent les cœurs
pleins de paris contre l'offense
démons qui fanent les sachets
les fourreaux de poil poignardé

tu voudras t'évader dans les coupes
parapluie du front noir
et le jargon des inventions
pleut des passagers fébriles
dans ton spasme grêle.

16 novembre 1948

les cœurs de pluie des lilas sans yeux
des preuves sœurs dans les coupes d'arbre
tu soupîres les crabes des soupers juifs

la ville chinoise de mon bras dans la bouche
maintenant que les mainmises atrophiées
sont mordues par les ours bruns
par les crêpes des sauges
par les dames des fuites
les goinfres hantés pour les maisons molles

damnation du rôl de pruiné
bouchée la hampe de calfat des neufs
j'édifiais les châteaux des fumées des snobs
crânes coffrés par les grappes sèches
crânes secs des jambes maigres
dans le vagin des papiers murs

les cœurs de suie plein les poches
plein les pochards des roches
plein les clochers de loches
plein les vitres sises
dans la nuque parfumée des fiacres.

18 novembre 1948

Nous serions jamais demain quatre-jeudis
quand le rêve de crinoline
j'ai fui par les entrailles des races
ils ne m'ont plus vu passer

un seul connaissait les huit
crosse figée des panoplies
quand le monde horripile les ormes
le page de vos hurons courbes
le page de vos plages d'éponges
le page de vos crasses défoncées
le page de mes rencontres
le page de m'avoir dans vos faces

nous devancions l'urne et le je
de chape orgie de candélabres de viol
maintenant les tripes d'hier
le boyau de passer inaperçu
mais le vertical du crâne de crâne
plus personne n'ose ne croire
l'existence dort dans les plumes
et le plus béat s'assure ton sexe
boule de fille, fille de boule
mains croisées dans les cuisses d'orge

18 novembre 1948

Tout ce qui fut les larmes des gésirs les palmiers d'arctique
et les baisers dans les chars de parade
ce qui meurt les rois de bataille les prés de guerre
herbe de pied des sauterelles poivrées les cravaches
un visage explosera tout le rictus du fourbe
un calendrier de nègres déchaînés dans les olives
un parfum qui marche sur ses mains
tout ce qui meurt dans la hache floue des chiens

les palais dans les bouches des petites
mais les bouches hermaphrodites et pan
personne qui ne prenne la harpe du bélier
nul ne va passer les reins coincés dans la mer
elle ne regarde aucun martyr
un autre va transformer le mystère conjugal
et quel est celui qui a le visage d'un arbre
pour bien vouloir pleuvoir dans mon cou

19 novembre 1948

il y en avait des arbres par la fenêtre
mais quand on est préoccupé de soi-même
et de tous les autres
est-ce qu'on les voit seulement les arbres
on le sait par expérience même si ce n'est rien du tout
même si ça n'existe pas l'expérience
et c'est pourquoi on se fiche des arbres
on se fiche des arbres
il y eut un temps où on ne parlait que de ça les arbres
est-ce que ça va recommencer
est-ce qu'on va se remettre à parler des arbres
ah non pour ça non
et pourtant on ne parle que des arbres
parce qu'on a les arbres dans les yeux
parce qu'on a les arbres dans les oreilles
parce qu'on a la cervelle des arbres
et que les arbres c'est la plus belle chose
quand on ne peut se fier aux hommes
quand la vie elle-même ne peut plus se fier aux hommes

26 novembre 1948

La main morte de ce baiser
fustigerait tes langues blanches
dompterait les fauves de ta bouche

tous les hivers m'ont rencontré
dans la fenêtre de tes frissons d'orange

où est-il celui des plus subtiles fleurs
quand dormir signifiait que nous nous étions endormis
et le passage reculé les fanaux
ne l'éclairaient plus
maintenant que sont passées
toutes ces langes aux plantes des émois

et celui qui prédisait l'enfer des saules
la hache de la pourriture les tombeaux
sans espérer de résurrection
celle dont toute la vie fait la mort
et que jamais rien n'accomplit
parce que les cœurs étaient faussés

où le pain fanait les regards
où s'attardait le seul péril
et personne ne comprend rien
à ce qui arrive

mais comme la guerre nous guette

décembre 1948

Abris de fortune sheik-hariah
La perte de Sion Elles se sont jointes
ou elles comptent les peines
du concertino en rappel d'avions modèles.
on signale la disparition d'un jeune homme.
imiter la jupe aux principaux terminus.
Fidèles à la consigne accidents aux plus
grands magasins depuis quelques temps
la manière peut-elle être efficace les savants
d'une sollicitude pourquoi actuellement.

*

Le journal
Les pensées l'histoire de l'art un buvard
sous un peigne et des caramels un calendrier.
Une invitation à quelque exposition
bouteilles de liqueur et tabac en feuille
sur quoi on rit et la lampe.—

*

un château bleu et vert jaune et rouge
comme raconter la vie d'un homme

l'enfant le plus intelligent
se sert du scalpel
pour modeler sans bruit
les caprices d'une porte fermée

*

tout le reste maintenant
qu'est-ce que ça importe
à l'homme briqueté
veines roides barreaux d'acier
et le petit vent casse-gueule?

janvier 1949

merveilleusement assise
et toujours dans mon cou
la plus fille de toutes
et la plus amoureuse

trop vraiment mes paupières
trop mes paupières pour mourir
sans devenir aveugle
sans être la proie de mes yeux

mai quel est celui qui vous ignore
je n'ai jamais été le premier
pour que tu reconnaises en moi
un territoire particulier

je vous aime mienne
donne-moi la mornille la masse
la chape du tigre
les écuyères les plus tremblantes aux croupes
de fard aux abois sans lièvres
et sans renards
je perdais ma vie dans les forêts
mais je vous retrouverai
quelque jour
celle auparavant jamais rencontrée
mais que je savais mienne
mienne par un grand livre
par la foi d'une clef de brême

Ses maisons pénitencières et les hauts-vents loups-garous
parce que vieillir et pourrir étrangent les garçons
parce que les bouleaux pleuvent des oiseaux jaunes
au dernier jour de la création

je passais par les vitres du regard
et les chevaux pelés me flattent les jambes
chats creux quand la mort bataille pas à pas
la famine d'un coup sec
le prône dénonce les mariages maigres et les poules
qui picorent les sexes
mais puisque j'ai tant marché puisque les mines
fracassent les péchés neufs

je ne mourrai que seul

dans une aube de mains chaudes
dans les jambes de mon amour
et le sein dans mon oreille
comme une bouche qui se répète sur un disque usé.

21 mai 1949

Pauvres petites des chambres violées
 même si on pouvait regarder par la fenêtre
 qui vous connaît
 est-ce qu'il prendrait seulement votre défense
 est-ce qu'il voudrait bien se déranger
 quand il passe dans la rue
 et il sait très bien où il va

je vous détesterais si j'avais le moyen de vous aimer

iscrafou la mioum par tif
 mani de surtic en pis
 la couine oraih lesfoc
 sparm é gfonime moi lonn
 mai joubix dé ritun modu
 kan rin duhyme liyetrah
 mar ha vou

dégoûté de vous voir vivre je ne vous verrais pas même mourir

vous ne serez jamais les plus pauvres
 et les miennes me fuient comme le remords
 on ne me fuit pas les deux jambes bien prises
 aussi
 est-ce qu'on n'en profiterait pas
 quand on est seulement à portée du regard
 ou seulement au bout de mes dix doigts

je vous reprendrai bien à l'autre bout du monde ou à Paris

jé fitrer lé dé raxiste
 é rizy à kéél phi jurre
 hyhonhume de dric o fame
 giu ma min fripate é lora
 se crutre an gygue maur
 èske y vo kan m'aime
 ava jindou

et je  mangerai votre petite langue dans mes gencives

tues -



on fera beaucoup d'enfants si tu veux
 mais ce n'est pas du tout nécessaire
 est-ce QU'on ne peut pas se contenter seulement
 de faire l'amour
 tout simplement avec ta langue mangée
 un jour que je serai très dégoûté de toi
 parce que tu n'es pas du tout dégoûtante

alors je ne me soucie pas du tout de ceux qui sont mécontents

stan phol dan mirate
 kon roubyt lé criss etc
 an boi dé rou et bazar strik
 je me foue bien de tout
 ce qu'on a pu faire avec ton
 clitoris

et je considère que tu as toujours été prise dans mon ventre

C
E
C
I

E
S
T

D
U

S
A
U
V
A
G
E

GILLES HÉNAULT

Éléments de biographie

Enfance

Gilles Hénault est né en 1920, à Saint-Majorique, sur les rives du Saint-François. Il fait ses études à Montréal, à l'École Saint-Jean-Baptiste-de-Lasalle, puis à l'École Chomedey-de-Maisonneuve. Ses matières fortes sont la physique, la chimie, la trigonométrie. Aujourd'hui poète et conservateur de musée, il porte alors plus d'intérêt aux sciences et à la philosophie qu'à la littérature. Ses succès en sciences lui méritent une bourse pour le Mont-Saint-Louis. Mais il ne s'y inscrit jamais. Ses difficultés financières sont d'autant moins surmontables qu'on est en pleine crise économique.

Jeunesse

L'année 1938 est pour lui année de chômage. Il la passe à la Bibliothèque Municipale où il dévore Rimbaud et les poètes belges Verhaeren, Maeterlink... Cette année-là, il gagne quelques sous en collaborant au journal *Le Jour* de Jean-Charles Harvey. On y retrouve des poèmes, des contes. Certains de ces poèmes ne paraîtront que plus tard, tel que *L'Invention de la roue* publié en 1941 dans *la Nouvelle Relève* : ainsi s'explique non seulement l'enthousiasme pour la science que manifeste cette œuvre de jeunesse, mais aussi l'absence de préoccupation concernant la deuxième grande guerre.

Hénault fait sa douzième année puis des études de Sciences sociales en cours du soir à L'Université de Montréal avec, comme professeurs, Esdras Mainville et Edouard Montpetit. Il termine ainsi une formation scolaire passablement hétérodoxe si on la compare à celle des littérateurs formés dans les différents collèges classiques et petits séminaires du Québec.

Influences littéraires

Hénault avait découvert le vers libre par ses propres moyens dans les salles de lecture de la Bibliothèque Municipale. Par la suite, il se lie d'amitié à Émile-Charles Hamel, écrivain prolixe dont à peine quelques œuvres sont publiées et qui était un admirateur de Mallarmé. Il se lie aussi au fondateur d'*Amérique Française*, Pierre Baillargeon, qui était un fervent de Valéry. Et c'est dans *Amérique Française* en 1943, que Gilles Hénault publie ses premiers vers libres, avec « Noyade », poème dont le début est cependant encore de forme traditionnelle. Jean-Aubert Loranger lui fera aussi connaître à travers ses écrits, Saint-John Perse : Hénault se souvient d'avoir acheté alors *l'Anabase* ou *le Coffret*.

Le Surréalisme

Hénault considère n'être entré dans la poésie contemporaine que par Apollinaire. Au début, il ne connaît Breton et l'école surréaliste que par les écrits théoriques de Breton et seulement au moment du *Théâtre en plein air*, paru en 1946. Il ne connut Aragon et les autres que par *Hémisphères* et *Lettres Françaises* (cette dernière publiée en Amérique du sud) où on retrouve, illustrés par Matta, des poèmes de Breton, de Saint-John Perse et autres poètes en exil.

Hénault raconte une anecdote amusante concernant sa découverte d'Eluard et de Sartre. En tant que chroniqueur des affaires universitaires pour son journal, il voyait assez souvent la secrétaire de la Faculté des Lettres. Lors du déménagement de l'Université de Montréal, quittant ses locaux de la rue Saint-Denis pour ceux du Mont-Royal, Hénault s'aperçut qu'on allait jeter la collection de la NRF parce que, lui révéla la secrétaire, le chanoine Sideleau était amplement satisfait de la Revue des Deux-Mondes. Hénault hérita donc de la collection de la NRF (1933-1939) où il apprit plus de choses sur la littérature contemporaine que nulle part ailleurs. Découverte d'Eluard, de

Michaux, de Jouve, des écrits de Sartre sur Mauriac et d'un écrit de Breton : « Limite, non frontière, du surréalisme » (1939). Hénault montra cet article à Borduas qui ne fut pas d'accord. Breton y affirmait son matérialisme et Borduas interprétait mal ce vocabulaire un peu spécial de la philosophie marxiste. C'était une affirmation de la primauté de la matière sur l'esprit (il entendait que la matière était première et non supérieure) et Borduas n'était pas d'accord.

Les Automatistes

Hénault connut Borduas par Robert Elie et Guy Viau. Les contacts furent nombreux et furent une affaire non seulement d'amitié mais de métier, car Hénault était critique d'art à *La Presse* (où, comme tous les critiques d'art de ce journal, il écrivait sous un pseudonyme : Paul Joyal).

Les amis de Borduas exposaient sous le titre des Sagittaires. Hénault était lié avec eux et a continué de les fréquenter par la suite. Il se produit cependant un certain éloignement vers 1947 parce que Hénault était socialisant alors que les automatistes étaient contre l'engagement dans un parti politique. C'était selon eux un empêchement à la spontanéité et à un engagement plus profond, celui de l'aventure personnelle. C'est pour cette raison qu'on n'a pas demandé à Hénault, pense-t-il, de signer le *Refus Global* qui est loin d'être pro-marxiste.

Hénault ne se considère pas moins comme un ancien membre du groupe automatiste qui comprendrait aussi, outre les signataires du Refus global, Guy Viau, Robert Elie...

Il se rendit en Europe grâce à un moyen des plus économiques : à titre de palefrenier de première classe (diplôme qu'il détient toujours. Riopelle utilisera plus tard ce tuyau... Claude Gauvreau s'y essaiera à son tour, mais n'y parviendra pas!). C'est en Europe que Hénault ajustera ses connaissances du surréalisme et ses dissidences ; aussi interprète-t-il les scissions s'opérant, après l'apogée qu'est le *Refus Global* et la formation de chapelles, dans ce schisme dissolvant qu'est l'Église auto-

matiste québécoise, comme étant le reflet ici du surréalisme divisé de l'Europe.

Les automatistes, pense-t-il, étaient loin d'être des surréalistes. Car la peinture automatiste débouchait sur l'abstraction lyrique alors que les surréalistes étaient rarement abstraits. Hénault avoue cependant qu'on peut assurer qu'il y eut application par Borduas à la peinture de « l'automatisme psychique pur » que Breton appliquait à l'écriture. Il y a d'ailleurs de cet « automatisme psychique pur » dans *Théâtre en plein air* qui est écrit selon le principe de l'écriture automatique, nous révèle Hénault, même si, comme il en fait l'aveu, on y retrace des thèmes. « Simple monologue » serait le plus automatiste des poèmes du *Théâtre en plein air*.

Avec Éloi de Grandmont, Gilles Hénault fonde en 1946 une maison d'édition à laquelle nous devons des publications luxueuses d'œuvres d'avant-garde. Le premier publie *Le Voyage d'arlequin* avec dessins de Pellan et le second son *Théâtre en plein air* avec dessins de Daudelin ; puis *Les Sables du rêve* de Thérèse Renaud avec dessins de Mousseau, *Équilibres illusoires* de Pierre-Yves LeBaron et *L'Ogre* de Jacques Ferron.

Dans une revue — les Ateliers d'arts graphiques — dont le directeur artistique est Albert Dumouchel et le directeur technique Arthur Gladu (signataire du Manifeste d'Alfred Pellan avec Jacques de Tonnancour), Hénault publie, en 1949, « *Le Temps des Illusions* », Éloi de Grandmont (« Celle qui vient du ciel ») et Robert Elie (« La Vie la nuit ») participent aussi à ce numéro où l'on retrouve Pellan et la plupart de ses amis : Archambault, Bellefleur, de Tonnancour, Dumouchel, Gladu, Morin, Parent... pour ne parler que de ceux de *Prisme d'Yeux* ; plus Hertel, Ouvrard, Réal Benoit, Vermette, Giguère. Les prochaines publications de Gilles Hénault devaient d'ailleurs être éditées par Roland Giguère aux éditions Erta : *Totems*, en 1953, illustré par Albert Dumouchel du groupe de Pellan, et *Voyage au pays de mémoire*, en 1959, avec eaux fortes de Marcell Ferron, du groupe de Borduas !

Puis Hénault entre à l'Hexagone qui publie *Sémaphore* suivi de *Voyage au pays de mémoire* (1962) et nous annonce la publication prochaine de ses œuvres complètes chez ce même éditeur. Ce sera le commencement de l'œuvre d'un homme très humble, qui s'est fait lui-même et lentement, qui a refusé d'être enfermé dans un groupe à l'exclusion des autres et a cherché à garder l'amitié de tous ceux dont il admire le talent, quelque soit l'école à laquelle ils aient appartenu.

Comme écrivain, il a fait une longue route. Parti d'un style extrêmement conformiste et baroque (ses envolées sur la roue se comparent aux envolées style rococo de Saint-Amant sur le melon !) il parvient de lui-même à une forme d'automatisme qui n'a avec le surréalisme européen qu'une filiation bien indirecte.

André-G. BOURASSA

ANDRÉ-G. BOURASSA

SUR "LE THÉÂTRE EN PLEIN AIR"

de Gilles Hénault

Louis Portugais, dans *Cahier pour un paysage à inventer* (n° 1) donne à Gilles Hénault une place enviable dans le rang des poètes québécois :

« Gilles Hénault est notre aîné. C'est à l'époque du *Refus global* de Borduas, que Hénault, alors rare poète, comprit l'importance du paysage. Son livre d'alors, *Totems*, demeure pour la plupart d'entre nous le livre des départs toujours actuels. Peu de livres en effet conservent si longtemps l'intensité et surtout la présence de *Totems*. Mais son auteur, menacé comme bien d'autres, a lui aussi, à certains moments, dû se renfermer dans le cloche-pied du silence. Un silence qui ne l'a cependant pas, heureusement, compromis ou réduit à l'impuissance. Sa ligne de pensée, malgré les freins, est restée constante, vivante » (p. 104).

Voilà ce qu'on peut appeler une vision lucide de l'œuvre de Gilles Hénault. Car ce qui est vrai de *Totems* l'est aussi du *Théâtre en plein air*, paru quelques années plus tôt. Quand Giguère, dans *Les Armes blanches*, dit à ses amis peintres que « le paysage était à refaire », ou quand il dit que « certaines paroles venaient pourrir / sur nos lèvres rouges et gercées », il évoque le même théâtre désert que Hénault, théâtre où l'on ne reconnaît pas aux artistes qu'ils aient atteint l'âge de la parole.

Théâtre

Le théâtre de Gilles Hénault en 1946 est un lieu sinistre. Les comédiens y sont réduits à leurs rêves impuissants, incapables de s'exprimer : « Les comédiens fantômes jouent à se croire vivants. Quel grand Guignol sans mots ni pleurs. Et parmi tout ce peuple, fabricant de parole devenu fabricant de silence, dont les mots mal prononcés s'envolent comme des

oiseaux blessés, le prestidigitateur se retrouve et se reperd sans cesse en se croyant oiseleur » (p. 31). Ne s'envolent donc plus de la bouche des acteurs de ce théâtre que des bêtes écorchées : oiseaux blessés et chiens rageurs ; c'est ainsi qu'il faut interpréter cette sévère description des comédiens qui, faute d'avoir accès au monde des hommes, sont réduits au monde du rêve : « Les hommes endormis délèguent les personnages de leurs rêves qui déchiquettent comme une meute leurs âmes éparses. C'est eux qui peuplent la nuit » (p. 32). L'artiste est réduit à sa taille d'animal et ses arguments sont trames d'araignées et grincement de hyènes : « Ah ! que d'infidèles et stupides pensées vocifèrent sur les tréteaux du sommeil. Pourtant la mort n'est pas si loin. Bien sûr, je la reconnais dans cette araignée qui tisse une toile d'effets et de causes au plafond sans doute illusoire » (p. 32).

La personnalité de l'acteur est incertaine. Comment se fixer dans cet univers aussi fragile qu'une tente de cirque ambulant ? « Il est un chien dans une roue de foire. Il est un clown sur une boule au milieu du bazar, pendant que la bagarre déferle sur la ville » (p. 41). « Roue », « boule », « milieu », nous ramènent à *l'Invention de la roue* (écrit avant la guerre, bien que publié plus tard) où Hénault, enthousiasmé par les sciences croyait avoir trouvé un univers sûr, complet, fermé et rassurant. Mais il y eut la guerre. Mais il y eut le duplessisme et la réduction au silence des automatistes. Les monologues de scène ne s'adressent plus à des spectateurs avertis ; l'artiste est seul : « ce que nous nommons monologues sont des dialogues avec quelque part ignorée de nous-mêmes » (p. 36). Le jeu est médiéval (mystères et miracles) et ne s'adresse plus qu'à des spectateurs inconnus inodores, incolores et sans saveur, incapables de mordre : « Les vieux mystères et les jeunes merveilles s'interpellent à voix basse dans les coulisses, ce qui fait que les chiens aboient à la lune. Ils regardent de tous côtés et flairent l'approche d'inconnus qu'ils ne pourront pas mordre » (p. 31).

L'homme s'efface devant la Nature panthéiste. « Qu'est-ce que l'homme devant l'univers ? » prêchent des prêtres pascaliens. C'est la Nature agressive du Québec qui sert de décor : « Le théâtre n'a pas de murs. Les quatre saisons font une

enceinte silencieuse : neige, pluie, gel et suie, soutenue aux angles par les vents de mars et d'avril » (p. 31). Tente-nature peuplée de diables et de sorciers, sorte de carrousel où l'acteur est fantoche : « Les saisons tournent, les années passent, les fleuves coulent, la terre est trop petite, le jour et la nuit occupent le même espace par on ne sait quel sortilège » (p. 40).

Le plus grave, dans ce monde évoqué par Hénault, c'est que l'homme soit obligé de se déguiser. « Masques malléables sur la dure structure de vos crânes », dit-il dans « Visage sans nom » (p. 8). Ils ont d'ailleurs presque tous des masques, les poètes de son temps (Hénault, « On tourne » - Arlequin - 1949) ; Éloi de Grandmont, *Le Voyage d'Arlequin*, 1944 ; Ollivier Mercier - Gouin, *Jeu de Masques*, 1961 ; Lomer Gouin, *Polichinelle* (1950), et Pellan (voir le costume de Sébastien pour *La Nuit des Rois* dans *les Ateliers d'arts graphiques*, n° 3, 1949). Le plus grave, c'est que l'homme se cache derrière le masque de la comédie de son art au lieu de jouer son propre rôle refusé par l'auditoire. Le plus grave, c'est qu'il faille que les mots deviennent animaux et que celui qui les prononce sur le scène québécoise s'efface devant la toute puissante Nature : « Et cet équilibre unique et personnel de tant d'éléments épars sera-t-il faussé par la mort comme le vent d'Ouest disperse le poème irremplaçable que l'arbre épelle par toutes ses feuilles ? » (p. 36). Le plus grave, c'est que le poète de 1940-1950 se fasse arbre et ses mots feuilles ou pierres.

Mer

Le Théâtre en plein air cesse parfois d'être champ pour devenir mer (le latin utilise souvent le même mot pour désigner les deux choses). Et l'acteur est île déserte, plage stérile, comme dans *Au Cœur de la rose* de Perreault. Et les mots sont cailloux. Et le silence est distance entre les îles. « Ah ! les mots lancés dans le vide, les cailloux à la mer et leur trajectoire indécise ! Les îles sont éloignées. La mer mouvante et indéfinissable met entre nous ses apparences d'invitation, ses offres de voyages... ses chemins incertains bordés des plus éblouissantes écumes » (p. 29).

Dans ce théâtre maritime — qui prend parfois des allures de cimetière marin, surtout quand l'auteur recourt à la même formule que Valéry pour désigner la mer : « ses offres de voyages données retirées, données, toujours reprises » (p. 29) ou « la vague recommencée mille fois et mille fois reprise (p. 23) —, on ne parle plus. On crie. Et ces mots sont des îles : « Les habitants des îles parlent très fort, crient très fort dans la tempête. Leurs cris insulaires, dans la tempête, dressent le pavillon désemparé des solitudes. Leurs cris de corail durcis par la distance s'entrelacent dans l'air tendu » (p. 29). Sur son île dans la mer comme dans les champs sous sa tente tendue de vents, l'acteur reste arbre, palmier cette fois, perché sur son tréteau rocheux : « Les habitants des îles parlent très fort. Au bord de la plage déserte, où viennent choir des avalanches de rumeur, leurs bouche d'ombre profèrent des cris ensevelis, à jamais inconnaisables. O mon ami très cher, très proche et lointain insulaire, debout sur l'unique rocher qui fonde ta personne, ni plus ni moins qu'un palmier bercé par les vents de l'Atlantique, je te dédie ces phrases modulées au creux de la conque formée par mes deux mains réunies » (p. 30).

Pourtant, cette phrase modulée au creux de la conque des mains veut être un rire et non un cri : « Laisse, du rire enseveli / couler le bruit de coquillage » (p. 7). Pourtant l'acteur veut communiquer avec la mer et la posséder même : « Ne vois-tu pas que les coquillages / sont des téléphones aquatiques ? La Mer entre mes cuisses est un jeune poulain » (p. 25). Elle devrait être maîtresse, mais une lutte se joue au moment où sur elle se dresse la voile du théâtre des saisons dont la toile est tendue par les vents : « La mer amie et maîtresse / Force la serrure des saisons / Où le vent se joue des voiles » (p. 26). Acteur, danseur de « commedia dell'Arte » l'arlequin forcé danse sur scène et tourbillonne ; l'amour engagé lui est impossible : « Sans doute m'invitent les îles ? / Mon âme vire au gré des vents / Fut-il nautonnier plus vivant / Que celui dont la vie est valse / d'un bout à l'autre du monde ? » (p. 26). Mais cette mer-maîtresse, c'est toute la nation et elle résiste au poète-acteur : « Tu t'élèves au-dessus de la mer / au-dessus de l'amère race humaine » (p. 24).

Pourquoi ? Pourquoi cette communication impossible ? Pourquoi cet amour impossible ? Pourquoi le théâtre en plein air se fait-il cimetière marin ? Un long texte est, à ce propos, extrêmement révélateur.

« Il est comme ce pêcheur habile à toutes les manœuvres, mais dont les gestes précis ne s'accordent pas à l'humeur de l'Océan. *C'est à peine s'il connaît l'étendue de sa chair et son regard, sondant les profondeurs, veut commander à toutes ces forces obscures qui complotent sa perte sous le secret repli de la vague.*

Inquiète-toi davantage, pêcheur perdu parmi ce peuple en démence. *Il faudrait que ton regard s'aiguise à la lueur métallique des éclairs pour que tu reconnaisse enfin, cette vague enveloppante, toujours la même, qui monte sournoisement à l'assaut de ta barque.* Tout vit, et sans le mouvement concerté de tes dix doigts, que deviendrait ton corps même ?

Hélas ! trois fois malheur à toi pour avoir cru pareille à toutes les autres *cette vague munie de mains et de pieds et d'un regard liquide.* Malheur à toi, cette valse que tu dances là et ce remords que voilà t'emporteront dans le domaine du milieu où s'entrecroisent les *forces tumultueuses* ».

Ainsi le roi commande ; il ne pose pas de question. *Un jour les ombres l'étrangleront sous le silence* et le monde s'étonnera naïvement de ce régicide » (p. 39).

De ce texte il faut retenir surtout deux thèmes réunis et essentiels à la compréhension de ce théâtre en plein air : corps (regards, mains) et ombres (vagues, forces obscures) que nous avons soulignés.

Corps

Il a été dit plus haut comment l'acteur est comme happé par la Nature à laquelle il s'identifie en perdant son propre rôle et son propre corps. Il devient arbre : « L'homme ne disait rien. Il se sentait simplement accordé aux sensibles manifestations

de la Nature. C'était en lui, l'ineffable équilibre de tant de feuilles et de fleurs, de tant d'éclats épars d'un roc volcanique, de tant de fibres longuement, patiemment transformées par des siècles de pluies et d'enfers alternés, qui harmonisaient leurs voix végétales et animales » (p. 35). Il s'en suit que la vision du corps, dans le *Théâtre en plein air*, est passablement « sublimée » : jamais d'érotisme, sinon par symbole — d'ailleurs assez rarement —. Il sera question de quelqu'un « Qui réclame en vain ta couche et ta bouche » (p. 18) et de « la saveur d'un grand baiser d'ombre sur ta peau » (p. 24) ou de « ton regard où s'aiguise l'acier des secrètes armes » (p. 14) ; c'est tout. La révolution surréaliste qui a libéré la parole de ses contraintes et justifié l'expression spontanée même érotique n'a pas encore délié l'acteur du *Théâtre en plein air* qui n'est pas parvenu à l'âge de la parole. Il en est encore aux culpabilités adolescentes réfoulées. Le texte suivant explicite longuement cette culpabilité québécoise vécue par l'artiste du *Théâtre* :

« Ah, certes, nous n'avons jamais vu les forêts tropicales, le réseau des lianes autour des troncs millénaires, les mares stagnantes couvertes d'une écume verte et de fleurs vénéneuses aux centaines d'yeux ; nous n'avons jamais tressailli dans la moiteur des nuits vivantes, *pleines de voix en marche* ; nous n'avons jamais tendu nos narines à respirer les choses pour surprendre *la lente pulsation des sèves*. Et pourtant, *cette jungle* ne nous est pas inconnue. Nous avons violé son mystère vierge. *Plus nous descendons en nous, plus nous pénétrons en elle*, et davantage. Par ces crépuscules infinis d'automne, *quand notre adolescence promenait son angoisse sur les routes qui chaviraient lentement dans l'ombre* » (pp. 35-36).

On retrouve ici tous les thèmes : acteur identifié à l'arbre meurtri par les lianes, identifié à l'étang, voix animalisées en marche et prêtes à dévorer, ombres des désirs adolescents.

Effectivement, rares sont les parties du corps qui sont désignées, à part le visage (40 fois, y compris « lèvres », « dents », « tympan », « rides », « yeux », etc...) et les mains (9 fois,

y compris « doigts »). On trouve les mots corps 3 fois ; sang 2 fois ; sein 2 fois ; hanches 2 fois ; bras 1 fois ; peau 1 fois ; cuisses 1 fois ; nerfs 1 fois ; cœur 1 fois ; chair 1 fois. C'est dire que les parties de la tête, plus « nobles », sont mentionnées deux fois plus souvent que les autres. En cela, il faut l'avouer l'œuvre n'a rien d'automatiste. D'autant moins que nous n'avons pas tenu compte de l'emploi maintes fois répété du mot « regard ».

Visage

Car le regard est extrêmement important chez cet acteur aux paroles pétrifiées : « Dame vieille et gente / *Au sourire brouillé de vieille mer* / Dame au regard de palimpseste / perdu, regard perdu... *Notre regard se déverse dans la pénombre vide d'éclairs* » (p. 19). Tous ceux que l'acteur regarde son pétrifiés : « J'évoque si fort ta figure endormie / Que je ferai soudre au matin / Une fraîcheur nouvelle à *tes paupières de pierre* » (p. 18). Ils se confondent, ces visages des spectateurs, avec la Nature-décor : « Visages vrais paysages / Vrais ciels des fronts / Vraies fleurs des joues, vraie terre »... Vraies rivières des rires jaillissants / Et vraies rives des yeux / au bord des cavernes du rêve » (p. 8).

Ces visages durcis et incommunicatifs sont comparés tantôt aux statues (« tant d'images à votre image et tant de bronzes ; / Masques malléables / sur la dure structure de vos crânes / Vrais visages lavés de pluie » - p. 8 -) tantôt aux idoles dont on disait qu'elles étaient aussi vides que dures (« Bêtes furieuses avec vos têtes mêlées / Vos têtes trouées où le son et la forme / et la couleur et l'odeur insidieuse / tiennent leurs conciliabules vagues / L'idole est plus sage que vous / Aveugle, sourde et muette / Insensible à tous les encens, à tous les charmes »). Le bonheur veut que l'acteur ne se résigne pas à cet auditoire de sourds et ne consente pas au sort d'être muet ; « Tant mieux si le vent et le temps / nous font un visage que désertent les charmes / et si nous n'avons pas cet éternel sourire / de la statue qui pense une seule chose / avec l'immuable consentement de la mort et de la pierre » (p. 12). Et malgré sa peur des ombres cachées au-dedans du corps et qui

paraissent par la bouche trop révélatrice des instincts («baiser d'ombre sur ta peau » - p. 24 - ; ta bouche grande ouverte, *trou d'ombre* dans ta figure - p. 29 - ; « leurs *bouches d'ombre* profèrent des cris ensevelis » - p. 30 - ; « bouches amères et *pleines d'ombre* » - p. 8 -), l'acteur, qui ne peut s'empêcher de chanter (« tu ne peux rien faire que ta bouche fermée ne profère les chants de ta race » - p. 23 -) ose s'adresser à son auditoire hostile :

« Voici pour toi, figure close
Qui ne t'endors sans des chansons
Voici le vin, paupières closes
Que verse le grand Échanson » (p. 17).

Ombres

Les visages inconnus auxquels s'adresse le poète, Hénault nous les décrit en termes d'ombre et de lumière : « Visages naufragés dans les foules / Où plus d'un périraient sous les regards qui sauvent de l'absence / Saura-t-on jamais si vous ne fûtes que vaines apparences / anges ou *mélange d'ombre et de lumière* / Entre le ciel et la terre / Entre la vie et la mort ? » (p. 8).

Quel est-il, ce conflit entre l'ombre et la lumière, pour Hénault ? Il est souffrance que la figure de l'acteur soit dans l'ombre (« Vos rides s'accroissent en rivières dans l'ombre dormante - p. 20 -), que le faîte de l'arbre — poète soit dans l'ombre (« Au plus haut de l'arbre l'oiseau picore les fruits déjà murs de la nuit » - p. 19 -), que tous les arbres-poètes soient dans l'ombre (« Un noir silence de palmeraie » - p. 23 -), que la tête de l'arbre-poète soit confondue avec la nuit (« L'éther, perché sur la plus haute branche de la nuit, dort » - p. 31 -). L'esprit humain n'est plus, n'est pas lumière de la Lumière, quoi qu'on ait prêché autour de nous : « Et le corps aux abois si proche de mourir de n'être / que le signe et le souffle et le sang et l'ombre / d'une Ombre dans le miroir » (p. 13). Il y a au cœur de l'acteur un profond besoin de lumière, de libération, de succès : « Et que l'aube d'un sourire ébauche l'éclatante mer-

veille / d'un jour sans ombre ni repentir et lavé par la vermeille / Mer » (p. 14). Cet acteur est un « roi Lear » qui erre dans la nuit des songes : « Mais cet homme superbe que nous connaissons bien n'est qu'un roi sourd qui règne sans comprendre sur un peuple d'ombres. Si le roi règne et si ses ordres sont des glaives, il n'en règne pas moins sur des ombres qui traînent son char lumineux, par d'inextricables chemins, aux enfers surréels » (p. 36).

La lumière désirée ne viendra pas d'un Orient mystique (« pour la première fois le soleil se lève à l'Ouest / Ça serait-y que le soleil serait gaucher ! » - p. 41 -) ; elle naîtra des acteurs eux-mêmes qui sont « anges ou mélange d'ombres et de lumière » (p. 8). Le jeu se fait « au carrefour du jour et de la lune » (p. 13), là où « le jour et la nuit occupent le même espace par on ne sait quel sortilège » (p. 40). La lumière est enfouie au sein même de l'ombre : « richesses de l'homme inconnu amenées à la surface des choses / Par la secrète clarté des lampes que la nuit enferme dans ses grandes mains closes » (p. 12). Le théâtre est présentement « Nuit sans phare et voilier sans voile » (p. 31), mais l'artiste rêve qu'il « aperçoit tout-à-coup la lampe sortie de ce cauchemar » (p. 40), qu'il fera « soudre au matin une fraîcheur nouvelle » (p. 18), que nous avons déjà « miré notre face dans la première aurore » (p. 36), que « l'aube se lève enfin » (p. 41). Enfin les ombres de la peur sont domptées et l'acteur « n'en règne pas moins sur des ombres qui traînent son char lumineux, par d'inextricables chemins, aux enfers surréels » (p. 36).

Enfers surréels

Théâtre en plein air est-il une œuvre surréaliste ? À certains égards, oui. Sans doute, et Gilles Hénault l'avoue lui-même, il y a des thèmes, une symbolique qui rattachent l'œuvre à une école littéraire plus parente de Rimbaud que d'Aragon. Mais l'auteur considère qu'il y a dans son œuvre de l'« automatisme psychique pur », comme le dit Breton pour définir le surréalisme. Tous les « Cahiers de la File Indienne » entendaient correspondre au principe de l'écriture automatique et selon

Hénault, dans *Théâtre en plein air*, c'est « simple monologue » qui serait le plus automatiste des poèmes.

Comment définir ce « surréalisme » littéraire, auquel l'œuvre se rattache. Nous avons cité la définition donnée par Breton dans ses « *Manifestes du surréalisme* ». Il est intéressant d'en retrouver une merveilleuse description dans une préface d'André Breton aux *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim (édition de 1933). Voici ce que Breton nous dit de Ritter que Von Arnim rencontra en 1880 :

« Physicien, mais aussi cabaliste, théosophe et poète, Ritter était alors, comme il le raconte lui-même dans l'introduction à ses *Fragments*, « affecté d'un tic bizarre, qui prenait l'apparence d'un « esprit » lutin et rappelle, à s'y méprendre, « l'écriture automatique » des médiums spirites. Ce tic l'obligeait à tout instant à s'interrompre dans le feu même de la composition et à écrire en marge de son manuscrit les inventions les plus burlesques ». Ce « surréaliste » avant la lettre se fait, après Mesmer, le grand apologiste du sommeil, par lequel, dit-il, « l'homme retombé dans l'organisme universel, est vraiment tout puissant physiquement », devient « un véritable magicien ». Le magnétisme et le somnambulisme requièrent tout particulièrement son attention. « Dans le magnétisme animal, dit-il, on quitte le domaine de la conscience volontaire pour entrer dans celui de l'activité automatique, dans la région où le corps organique se comporte de nouveau comme un corps inorganique et ainsi vous révèle les secrets des deux mondes à la fois » (Paris Julliard, 1964, pp. 11-12).

Comment contester alors au *Théâtre en plein air*, où le théâtre est tantôt plaine et tantôt mer, où les mots sont animaux voraces et cailloux de plage, où le poète est arbre et rocher, une appartenance au surréalisme tel que décrit ci-dessus. Comme chez Ritter et comme chez Von Arnim, le « tic bizarre » qu'est l'écriture automatique est occasionnel, fréquent, profond. Il n'y a qu'à comparer, par exemple, les images multiples de la chevelure, tantôt sidérale (« Les cheveux dans le fleuve des

comètes », p. 13), tantôt spirituelle (« La longue chevelure des songes / Reliée aux astres par mille réseaux », p. 17), tantôt surnaturelle (« Vos cheveux trempent dans les pleurs des morts de longues stalactites », p. 20), aussi bien de l'ordre du temps (« tresses de la vieillesse fanée », p. 19) que de l'ordre de l'espace transfigurés (« N'avons-nous pas joué dans des sources souterraines aux eaux encore pleines de reflets des chevelures barbares et que nous prenions pour les ailes emportées d'étranges oiseaux préhistoriques », p. 36). Nous sommes vraiment aux confins du réel et du surréel qui se superposent dans le thème de la bouche d'ombre (comme plus haut), ou de la chevelure qui porte dans le vent (comme on vient de le lire). Nous sommes aussi aux confins du surréel et du réel avec des thèmes comme celui du miroir où se reflète un monde surnaturel qui n'a rien de la maison de pain d'épices du conte de Hansel et Gretel ou du ciel de sucre à glacer de Claudel dans *le livre de Christophe Colomb*. Un surnaturel qui à première vue est désert (« Et le ciel est un miroir de solitude », p. 26) ou habité par un fantôme (« Que le signe et le souffle et le sang et l'ombre / d'une Ombre dans le miroir », p. 13). Ce miroir surréel est miroir déformant, aliénant (« Si bien qu'au miroir du temps / nous avons peine à nous reconnaître », p. 18). Il souligne précisément à quel point nous sommes « un autre » et que cet autre s'identifie aux fibres de l'autre univers : « ces soirs, nous avons miré notre face dans la première aurore, et nous avons failli mourir d'avoir reconnu notre essence dans les fruits et les fleurs de la première argile », p. 36. Dans ce miroir désert, l'Acteur du Théâtre est toujours arbre : « Un noir silence de palmeraie / mire ses lances sur ta figure » - p. 23.

Il y a donc une mise en question du Moi de l'acteur qu'on retrouve même dans l'esthétique de Hénault. La doit-il à Rimbaud qu'il lit depuis des années ? Peut-être. Mais Rimbaud la devait peut-être lui-même à Von Arnim, qui, en 1817, fait dire à son personnage de *l'Héritier du Majorat* : « Je discerne avec peine ce que je vois avec les yeux de la réalité de ce que voit mon imagination ». André Breton fait remonter à lui — et à Ritter par lui — ce procédé de dédoublement propre aux surréalistes :

« Les faits de dédoublement de personnalité, observés sur lui-même par Ritter, et les expériences de télépathie, de somnambulisme artificiel, auxquelles on avait coutume de se livrer au Belvédère semblent avoir prêté momentanément une apparence de justification concrète aux vues de Fichte et avoir eu, dans la formation de l'esprit d'Arnim, un caractère déterminant. Je me bornerai à faire, pour mémoire, allusion à quelques-unes des étapes parcourues par cette idée jusqu'à nous en citant *Aurélia* de Nerval, la profession de foi philosophique de Rimbaud : « C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense... Je est un autre », les *Chants de Maldoror* et *Poèmes* de Lautréamont, la préconception par Jarry de *César-Antéchrist* avec « des endroits où tout est par blason, et certains personnages doubles » un poème comme *Ignorant* de Nouveau, comme *Cortège* d'Apollinaire et toute l'œuvre de Salvador Dali dans laquelle, par exemple, la multiplication à l'infini de l'image onirique le recours volontaire à certains effets de stéréotypie tend à compromettre à sa base le pouvoir objectivant qui, jusqu'à elle, restait en dernière analyse dévolu à la mémoire » (Préface aux *Contes bizarres*, pp. 19-20).

Sans doute Hénault, humblement, n'aimerait-il pas être au bout d'une lignée si prestigieuse. Surtout, il est certain qu'il ne s'y situe pas en filiation directe et consciente. Mais on retrouve chez lui des effets de style qui en font un adepte des mêmes procédés de dédoublement. Une certaine stéréotypie, par exemple, qui lui fait répéter quelques images au point d'hésiter maintenant à écrire de peur de se redire : or, ce phénomène serait tout-à-fait conforme au style adopté. Une multiplication à l'infini de l'image onirique, comme l'image du roi et de la reine. Une exploitation de la richesse sonore de certaines syllabes qui en amènent d'autres comme par calembour : (« songes, mensonges », « larmes, les alarmes », « anges ou mélange », p. 8 ; « chanson du grand Échanson », p. 17 ; « Belladone, dite belle-dame », p. 20 ; « au-dessus de la mer / au-dessus de l'amère », p. 24 ; « gestes vagues et vagues sans bruit », p. 31 ; « une ava-

lanche de sel / et sa hanche », p. 25 ; « vert d'eau ... verdâtre, p. 17).

Même si on reconnaît le quatrième vers du *Cimetière Marin* (« La mer, la mer, toujours recommencée ! ») à deux reprises dans *Théâtre en plein air* (v.g. « Voyages sur la vague recommencée / mille et mille fois reprise », p. 23), le recueil n'est pas à proprement parler un recueil valéryen : il s'y rencontre trop de débauche verbale.

Même s'il y a des rimes à certaines pages qui rappellent par leur richesse une esthétique chère aux Rhétoriciens de la Renaissance, il reste que Aragon lui-même vient de l'employer dans ses poèmes de guerre et Hénault les a lus, en 1946, avant d'écrire *Théâtre en plein air*.

Il circule d'ailleurs dans le *Théâtre...* de Hénault toute une ménagerie d'animaux et de personnages mythologiques qu'on retrouve chez presque tous les surréalistes dont l'œuvre est figurative (pour différencier des surréalistes non-figuratifs que sont les automatistes purs, dont Gaudreault) : anges (p. 8) ; faune (p. 13) ; Eden (p. 13) ; nymphes (p. 14) ; faune élyséen (p. 14) ; Oiseau-Hypothénuse (p. 14) ; le paralytique au bord de la Sainte-Margelle (p. 17) ; la grande pyramide (p. 19) ; un navire fabuleux inventé par la légende et par la nuit (p. 18) ; des ombres qui traînent son char lumineux... aux enfers surréels (p. 36). Ils font partie de l'orinisme et du dédoublement dont seule l'expression spontanée et automatique permet le reflet dans la vraie poésie.

La neige

Sur le *Théâtre...* plane la peur de la saison morte apportée par le temps... On termine l'ouvrage hanté par une affreuse image de fuite devant l'horloge infernale : « horloge immobile éternellement, qui regarde le temps d'un œil mécanique », p. 40. La présence de cette « horloge phosphorescente de la gare » (p. 40) rejoint d'autres images du temps qui ne sont guère plus rassurantes et qui vont toutes dans le sens d'une pétrification de l'acteur par le froid :

« Vos âges éployés planent vers l'extrême bord d'une stèle de neige. Vos âges revenus des lointains tremblent qu'il ne se fige au lac assez de givre pour composer l'ultime figure fondante à la dérive dans la poudrerie d'hiver » (p. 19).

On comprend le cri de peur devant cet aboutissement continu des saisons à l'hiver mortel de la vieillesse : « Assez ! assez ! Les saisons tournent, les années passent, les fleuves coulent, la terre est trop petite, le jour et la nuit occupent le même espace » (p. 40). N'était-ce pas là le théâtre de la vie québécoise (« Les quatre saisons font une enceinte silencieuse : neige, pluie, gel et suie », p. 31) ?

La solution, la tragique solution québécoise est la fuite, la fuite du rêve. On l'avait appris avec *Bonheur d'occasion* paru l'année précédente où tous les personnages s'évadent de leur situation absurde par le rêve mais sont toujours ramenés à la triste réalité d'un baquet de lessive (cf. éd. 1965, pp. 102-103 pour Florentine, pp. 142-143 pour Azarius, pp. 250-251 pour Rose-Anna). On l'apprend de nouveau avec *Théâtre en plein air*, qui, comme dans *Bonheur d'occasion*, ne compte plus sur un ciel désert :

« Les glaciers de mes rêves dérivent vers le sud
Vers la source du Gulf-Stream
Où brillent les dents des créoles
Les salines
Et les chants des oiseaux-lyres
Vivre nu sur la plage du temps
Car la liberté est d'eau vive
Et le ciel est un miroir de solitude » (p. 26).

André-G. BOURASSA

GILLES HÉNAULT

LE JOUR DU JUGEMENT

Du ponant affluent les forces, les vents, les marées
Les armées de l'azur aux infrangibles ailes
Et tout un peuple tapi dans les basses plaines de la
désolation
Redresse ses lances de silence
Et les noirs boucliers de sa colère
En sentant bouger le pays écroulé sous des colonnes
de nuit
En écoutant claquer le drapeau gelé des mers australes
En voyant se lever un solaire écho de toute gloire
ensevelie.

Devant la marche du Juin volcanique et boutefeux
Les tardives neiges et l'orgueil inaccessible des hauts
glaciers
Ont libéré le sol de leur empire et les cœurs de leur
solitude.

Vienne le jour du règlement des comptes
Viennent les nuits éclairées par le rougeoiement du
sang des morts
Et par les incendies intérieurs qui éclatent en
vociférations
Sur des faces rongées par le sel de la colère et de la honte

Par les acides remords et les larmes
 Dont le douloureux suintement brûle les pensées, les
 souvenirs et toutes les douceurs du regard.
 Viennent les hommes macérés dans l'épaisseurs des
 nuits sans lune
 Dont les mots non prononcés leur transpercent la gorge
 — épées du verbe clair et droit souvent ravalées —
 Surgisse l'animal élanement de l'homme qui tue l'homme
 Le bond longtemps retenu de l'homme enfin libéré
 de son absence
 Vienne le choc, vienne le saut, vienne le cri
 Viennent l'attaque et la ruée contre le mur
 Des tyrannies croulantes, contre les souffrances
 pyramidales
 Contre le regard borgne du pistolet cliquetant
 Contre les chiens des ténèbres
 Contre les mains enchevêtrées de la trahison
 pantelante
 Contre les hommes bicéphales et les consciences
 mitoyennes
 Contre les hauts jongleurs sur le partage du jour
 et de la nuit
 Contre les trompettes jumelées de la délation et
 du mensonge
 Contre les tambours sourds battant la chamade sur
 la peau de cent mille cadavres
 Contre le gémissement d'oiseaux des drapeaux qu'on
 abaisse dans les places qu'on délaisse
 Monuments sans nom de la famine et de la détresse.

1945

N.B. Ce poème a été écrit au moment de la Libération.

CABLOGRAMME :

Le pain avait un goût de poudre cette année-là
Le pain était changé en pierre
La pierre n'était que poudre
Et l'homme lui-même redevenu limon.

Un sourire et un bras levé:
C'est la jeune Hellade qui meurt.
Les hommes sur les photos sont couleur de brouillard
Les femmes sont présentes par le sein que prolonge
un enfant.

Terre des ruines deux fois
Grèce, colonnade tronquée
Mythologie décapitée
Tu n'as plus que les mains de tes enfants
pour augurer du sort des batailles.
Chaque rafale de mitraille est un oracle
quand tirent les guérilleros.

L'Olympe est toujours là
Mais Jupiter n'est plus qu'un feu de bivouac.
Les monts sacrés sont des chevaux de Troie
Ils portent dans leurs flancs les lendemains
de pain et de vendanges
Ils portent dans leurs flancs les hommes qui
vendangent les raisins de la colère
Vendangeurs et pétrisseurs des jours de pain blanc
et des soirs de vin rouge.
Vos femmes pourrissent dans les charniers de la
haine sans barreaux.
Vos enfants sont vulnérables
Le Styx est devenu grenouillère.
Peuple grec nourri à la dynamite
Peuple grec, tu reçois tous les jours
ta ration de balles dans la peau
Peuple grec, si loin sur les photos-télégrammes
Plus loin que dans l'Antiquité
Plus grand que dans les philosophies
Le monde qui naît s'éclaire à la flamme de vos bivouacs
Guérilleros!

1948

BORDEAUX-SUR-BAGNE

1

Les mots comme des caillots de sang dans la gorge
Les mots jetés à pleine figure
Les mots crachats
Les cris qui sourdent des rochers du silence
Ces mutismes de silex
éclatés tout à coup en paraboles de fusées
La haine et l'amour vomis d'un seul vomissement
Tout l'inexprimable poing levé
vers la menace en porte-à-faux
sur la tête de la foule
Et l'homme international surgi du miroir ardent
d'un prolétaire soudé à la terre, au marteau, à la mine
aux galeries débouchant sur le sel gemme.

2

L'oiseau-délivrance joue de l'aile dans l'œil des bagnards
Les désirs prolongent leurs rails jusqu'à Sarajevo
où 200,000 pics chantent d'un même rythme.
Il faut que la révolte soit le pain
de tous les emmurés de Bordeaux-sur-Bagne
de tous les éculés du devoir quotidien
de tous les emmerdés
de tous les éclaboussés des trottoirs planétaires
de tous les marcheurs de la faim de midi à quatorze heures
de tous les marcheurs qui parlent comme ils marchent

de tous les appendices de machines au cœur centrifuge
de tous ceux qui ne parlent pas pour parler
mais pour gueuler
la grande nausée du temps présent et du monde invivable
pour dire que le monde à l'envers est un crabe à ressort
qui marche à reculons vers l'épouvante d'une mer-dépotoir
où pourrissent tous les désirs-fœtus des années
adolescentes

(cocarde de sang bleu)

dépotoir aux mouches de soleil de rayons de camées
de bibelots fêlés aux étoiles de mer à tentacules montées
sur une épingle-seringue à sérum contre la tuberculose
à cause des virus des grandes profondeurs . . .

Et l'homme n'a pour se regarder que des miroirs détamés.

Il voudrait tout foutre en l'air :

la torpeur, le tramway au troupeau macéré dans la fatigue
uniforme des journées de sable fin, le sale type, le poing,
la table, l'horloge à poinçonner les papillons des heures,
les salopettes couvertes de la cêruse de l'ennui
et tout le bazar avec !

3

Peuple de la semaine des trois jeudis maigres
et des vendredis-saints
Peuple moutonnant
Peuple adorateur des chasubles
Peuple somnolent sous les chaires d'immondices
Peuple de la patrie des 25% légendaires
Et des loups-garous sur les routes qui remontent
vers notre Maître le Passé

Voici la croisée des chemins
qui départage le mouton de la haine
le loup de l'agneau, le pasteur du troupeau
le farceur du tréteau, l'ouvrier du bourreau
et le roi du manteau
qui couvrait l'épouvantail à moineaux, les balais en croix,
sa carcasse et son fétiche et la crosse abbatiale
et tous les ornements sacerdotaux.

4

(Ils chantaient tous cette chanson)

Il était une bergère
Et ron ron ron petit patapon
Il était une bergère
Qui gardait ses moutons
Mais les moutons n'ont plus de laine
Mirlitonton mirlitontaine
On les a tant tondus
On les a tant vendus
On leur a tant foutu de coups
Qu'ils se sont tous changés en loups
Pour mieux croquer les croquemitaines
Mirlitonton mirlitontaine.

1948

Gilles HÉNAULT

Une version abrégé de ce poème a été publiée dans le deuxième numéro de *Place publique*, août 1951.

Éléments de biographie

Enfance et jeunesse

Claude Gauvreau est né le 19 août 1925 à Montréal. Il a un frère, l'aîné, Pierre. Les enfants Gauvreau sont élevés à Montréal mais passent les vacances à Sabrevois, sur la baie Missisquoi. Leur mère s'est toujours intéressée aux arts et c'est par une de ses amies, Thérèse Bouthillier, que Pierre et Claude connaissent le théâtre : à Sabrevois, ils jouent dans des pièces de Thérèse ; Claude, à neuf ans, y écrit sa première pièce.

Claude fait ses études primaires au Jardin d'Enfance de la rue Saint-Denis puis, grâce à une bourse méritée par concours, il est invité à faire ses études secondaires au Collège Sainte-Marie. Mais les difficultés financières de Mme Gauvreau sont nombreuses et Claude, dont les parents se sont séparés avant même sa naissance, ne s'inscrit au Collège que tard à l'automne. Il doit passer l'année suivante à la maison pour ne s'inscrire en classe de Syntaxe qu'en retard d'un an sur ses condisciples. On le chasse d'ailleurs avant la fin de l'année pour avoir parsemé de dessins « obscènes » les marges de son cahier. Il doit donc faire sa classe de méthode en cours privés avec, entre autres copains, Pierre Dagenais, sous la direction de Hermas Bastien. Il est de retour à Sainte-Marie en classe de Versification. Quelque temps plus tard, il est gagnant à un concours oratoire intercollégial « mixte » où ses principaux adversaires sont : un de ses futurs amis, Pierre Mercure (représentant le Collège Jean-de-Brébeuf) et Roland Giguère — ne pas confondre avec le poète qui deviendra son ami — (représentant du Collège Saint-Ignace). Claude est plus tard renvoyé encore du Sainte-Marie, en 1946, pendant sa seconde année de Philosophie ; il en décrit les raisons en ces termes : c'était « pour avoir soutenu des idées incompatibles avec l'enseignement officiel. J'ai conservé de ces contacts avec les Jésuites un anticléricalisme indéracinable ».

Claude Gauvreau devra une seconde fois terminer ses études par lui-même. Il choisit, pour remplacer le B.A. traditionnel, d'aller prendre un Baccalauréat en Philosophie à l'Université de Montréal. Lui qui collaborait au *Journal de Sainte-Marie* (un article sur Saint-Denys-Garneau) collabore maintenant au *Quartier Latin*.

Les Sagittaires

En 1941, Pierre Gauvreau, qui avait quitté Sainte-Marie pour l'École des Beaux-Arts, expose des toiles au Gesù. C'est lors de cette exposition qu'il fait la connaissance de Borduas. Et c'est par Pierre que son frère Claude se lie d'amitié avec Mousseau, Barbeau, Riopelle... C'est cette même année, selon Claude Gauvreau, que François Hertel, exilé par ses supérieurs à Sudbury, découvre Borduas et incite d'anciens disciples comme Jacques Dubuc à porter attention à ce peintre prometteur.

En 1942, Borduas fait à l'Hermitage une exposition de gouaches sous le titre de « Peinture surréaliste ». Claude Gauvreau y rencontre Borduas pour la première fois. Un groupe se forme, peu à peu, dont Claude Gauvreau se fera spontanément le secrétaire et le défenseur. Il organisera seul la dernière exposition collective automatiste, « La Matière chante », en 1954. Des poètes du groupe (Gauvreau, Hénault, Lapointe, Thérèse Renaud, Forgues, ...) il est le seul signataire du *Refus global*.

Premiers écrits

Les premières admirations littéraires de Gauvreau vont à Claudel que lui fait connaître son ami Bruno Cormier. Mais il se dégage vite (Cormier aussi, sans doute !) de ce « dogmatisme... inconciliable avec (sa) sensibilité ». Il découvre par lui-même Rimbaud et Apollinaire et dans sa première œuvre

importante, *Les Entrailles*, le premier objet, « Les Reflets de la nuit », a été écrit sous l'influence de Rimbaud. Puis il découvre *Alcools* à la Bibliothèque Municipale : « ça m'a débloqué complètement ».

Les Entrailles sont commencés à Sainte-Marie, continués à l'Université de Montréal et terminés à Saint-Hilaire. Malgré des études militaires obligatoires (CEOC, Cours École d'Officiers Canadiens) et deux camps d'été à l'École Militaire de Farnham sans lesquels il aurait été frappé par la conscription et intégré à l'armée comme son frère Pierre (Officier du 22^e Régiment en Angleterre), Claude occupe le reste de ses loisirs à écrire. Trois objets des *Entrailles* paraîtront en 1948 dans *Refus global* ; quatre autres en 1956 dans *Sur fil métamorphose* ; le reste est inédit.

Claude parle souvent de l'influence de Freud et de Mabille (auteur de *l'Égrégore*). Il est influencé aussi, comme les autres disciples de Borduas, par la revue VVV publiée par Breton durant son exil. Il se souvient d'avoir lu, entre autres poèmes, des œuvres de Césaire et d'Arthur Cravan dans la revue *Hémisphères* publiée à New York. Mais ce n'est que plus tard, à partir de 1949 et donc après le *Refus global*, que son intérêt pour Breton, Artaud, Tzara grandira. Cependant cette influence ne se fera sentir, dit-il, que dans son premier livre de poésie pure, « Étal mixte » (inédit). Avant cela, il n'a donc subi qu'une influence pré-surréaliste (Rimbaud, Apollinaire). l'influence plutôt morale que stylistique d'un surréalisme littéraire, connu de façon très sporadique et filtrée.

Le Polémiste

Comme Breton, qu'il connaît d'ailleurs assez mal à cette époque, ce poète automatiste se transforme parfois en pamphlétaire d'une clarté aussi limpide et brutale que ses poèmes sont obscurs et sensibles. Il est mêlé à toutes les polémiques où l'automatisme est impliqué.

Défense de l'art moderne dès 1943, dans le *Quartier Latin*. Polémique avec le dominicain Robillard en 1946, dans *Notre*

Temps. Polémique provoquée par Bien-être jouée au Congress Hall en 1947 (ce théâtre où jouait le MRT, seule troupe mont-réalaise avant la guerre). Polémique dans *Le Canada* avant, pendant et après le manifeste. Polémique dans *Le Petit Journal*, à propos d'un opéra écrit pour Pierre Mercure, *Le Vampire et la Nymphomane*, dont le texte, qui n'est même pas publié et n'est connu que par ouï-dire fait un tel scandale que Mercure n'en écrira même pas la musique ; de cette polémique surgissent dix-sept *Lettres à un fantôme* échangées avec un sympathisant : Jean-Claude Dussault. Gauvreau entre, comme critique de spectacle, sur l'instigation de Guy Gagnon, en 1950 et 1951, à l'hebdomadaire anti-clérical de T. D. Bouchard : le Haut-Parleur (devenu *Le Clairon*). Une critique acerbe du *Henri IV* des Compagnons amène T. D. Bouchard, sur pressions du P. Legault — nous dit Gauvreau —, à « censurer » ses critiques ; Gauvreau préféra quitter le journal. Polémique dans *L'Autorité*, hebdomadaire de Montréal, avec le peintre réactionnaire Claude Picher, 1952-1954.

Le Poète

Gauvreau est un des seuls écrivains québécois qui ait toujours vécu et vit encore exclusivement de sa plume. Il écrit et écrit encore un grand nombre de textes radiophoniques. Certains textes, comme *Le Coureur de Marathon* furent même diffusés à plusieurs reprises. Il reste que Radio-Canada, qui l'a toujours énormément encouragé, ne risquait sur les ondes, au début, que la diffusion des textes qui plaisaient le moins à l'auteur, c'est-à-dire ses textes les moins automatistes. Peut-être faut-il chercher là l'explication de ce que les textes qui n'étaient pas dans « son style » parurent sous le nom de son amie Muriel Guilbault... De toute manière, dans une liste de ses œuvres qu'il a dressée pour nous, aucune mention n'est faite de ce que l'auteur appelle sa production « alimentaire ».

Après le suicide de Muriel Guilbault, en 1952, Gauvreau, à Saint-Hilaire, écrit un roman « moniste », *Beauté baroque* où d'aucuns se demandent s'il ne faut pas deviner dans la mort

de l'héroïne, les circonstances de la mort de Muriel. Quoi qu'il en soit, il s'ensuivit un collapsus du conscient de l'auteur pendant la dactylographie du manuscrit dont il put tout juste terminer la copie, sans faute. L'écrivain put quand même, durant l'été de 1953, et toujours à Saint-Hilaire, produire une pièce en cinq actes, *l'Asile de la pureté* et entreprendre la création de six textes radiophoniques recueillis sous le titre de *Six ouïes*. Il rédigea d'autres textes pour la radio l'été suivant plus un récit d'expérience psychique intitulé *Ni ho ni bât* et les poèmes de *Brochuges*. Surcroît d'activité qui annonçait une agonie de l'esprit et Gauvreau dû effectivement être hospitalisé avant d'avoir terminé *Ni ho ni bât*.

Revenu de l'hôpital, il se remet à la « production alimentaire » en écrivant pour la radio *Astéroïde 1313* d'après Bradbury ; mais il ne peut terminer et doit être hospitalisé de nouveau. À son retour, un certain pessimisme se reflète dans les quatre actes de la *Charge de l'original épormyable*.

Heureusement, les éditions Erta du peintre-graveur et poète Roland Giguère publient en 1956 quatre objets des *Entrailles* et *Brochuges* paraît aux éditions de Feu-Antonin. C'est un encouragement à sa poésie — ses seules publications étaient jusqu'alors les trois objets des *Entrailles* parus dans *Refus Global* en 1948. Gauvreau crée alors un téléthéâtre, *le Rose enfer des animaux*. Mais une malheureuse mésentente avec Borduas le mène à la dépression. On sent cette mésentente dans quelques-unes des lettres de Borduas à Gauvreau parues dans *Liberté* no 22 : « 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... » (p. 251). Et ce sera *Poèmes de détention*, des tentatives de suicide dues, dit-il, à sa situation financière, et *le Faisceau d'épingles de verre*, textes radiophoniques non-figuratifs suivis d'une longue série d'autres textes pour la radio : *L'Imagination règne* (écrits de 1963 à 1967), comme « Affaire de taille », joué le 5 février 1969. En mai 1965 il rédige une pièce en un acte, *L'Étalon fait de l'équitation*. Plus récemment, c'est l'écriture des *Boucliers mégalo-*

manes parus par fragments dans le *Journal des poètes* de Bruxelles et dans *Chansons et poèmes de la résistance* aux éditions d'Orphée.

On annonce depuis longtemps l'édition des œuvres complètes de Gauvreau. Deux éditeurs y ont songé, paraît-il. Il est dommage qu'une œuvre aussi abondante et aussi personnelle reste dans les cartons de l'auteur. Se peut-il que le milieu culturel québécois ne constitue pas encore un marché assez fort pour que se vendent des écrits avant-gardistes ? Sans doute, une littérature non-figurative ne peut être facilement accessible... Mais, il y a vingt ans, l'automatisme en arts plastiques n'était pas accessible non plus. Aujourd'hui, nos musées nous ont présenté des rétrospectives de plusieurs signataires du *Refus Global* : ils sont devenus, bien malgré eux, des « classiques »... Se peut-il que l'automatisme de Gauvreau ne rencontre jamais la célébrité de l'abstraction lyrique ?

André-G. BOURASSA

PRÉSENTATION

Il existe une correspondance inédite appelée *Lettres à un fantôme* qui est composée de dix-sept envois et de dix-sept réponses. Cette correspondance s'est tenue entre Jean-Claude Dussault, étudiant de dix-neuf ans, et Claude Gauvreau, à partir du dix-huit décembre 1949 jusqu'au dix mai 1950. Elle naquit à la suite de la polémique qui eut lieu dans *Le Petit Journal* au sujet du livret d'opéra intitulé *Le Vampire et la nymphomane*, œuvre qui ne devait jamais voir le jour. Jean-Claude Dussault alors conquis par « l'énergie révolutionnaire » de Claude Gauvreau devait entrer en communication avec le jeune écrivain qui depuis ses débuts avait donné tout son appui à l'automatisme surrationnel. En quelques mois, devait naître une correspondance aux dimensions généreuses tant au point de vue de la qualité que de la quantité.

Il ne saurait être question d'en donner ici les dimensions exactes. Cependant, puisque l'extrait de lettre qui sera présenté aura pour but d'éclairer l'écriture même de Gauvreau, qu'il me soit permis, sans plus, d'insister sur quelques autres aspects de cette correspondance. Ces lettres pourraient fort bien s'intituler *Lettres à un jeune poète québécois* en ce sens, qu'elles sont fortement enracinées dans un milieu et dans une époque ; ces lettres sont une chronique intellectuelle d'une époque qui devait se détourner résolument d'un passé tant par le refus des valeurs anciennes que par l'apport de formes artistiques nouvelles. Gauvreau refuse la « sentimentalité » de la société québécoise, s'en prenant au clergé et à toutes les institutions dont ce dernier se porte garant. Gauvreau et ses amis du groupe automatiste se sont créés un monde parallèle en lutte contre le conformisme social. Ce monde parallèle est, cependant, un monde ouvert, chaleureux et dynamique.

Sans chercher à faire table rase de toutes valeurs, Gauvreau semble, au contraire, rechercher des fondements réels à toute

pensée et à toute vie. Les écrits de Freud et de quelques rares autres, deviendront pour lui et sans doute pour plusieurs autres intellectuels de sa génération, la pierre d'assise sur laquelle pourra s'édifier une pensée régénérée. De là, vont naître des œuvres vigoureuses qui paraîtront révolutionnaires dans cette société ancrée dans ses valeurs décadentes ou ses préjugés. Or, il faut bien se rendre compte que l'expérience créatrice des automatistes n'établit pas comme prémisse, la nécessité de la révolution mais bien celle de la transformation. Pour Gauvreau, *« la révolution de l'art, comme toutes les révolutions d'ailleurs, n'est pas un but en soi ; la révolution est une conséquence certes inéluctable, mais elle n'est pas plus qu'un effet »*. Il s'agit bien plus *« d'extérioriser, de concrétiser le DÉSIR »* dans une œuvre pour qu'ensuite apparaissent de lourdes conséquences, pour soi et pour les autres, s'ils sont disponibles. Même s'il est impossible d'exprimer le désir premier tel quel, même s'il faut le retrouver transformé dans l'œuvre créée, il n'en demeure pas moins, que c'est la générosité de ce désir même qui porte en lui, tous les ferments d'une transformation possible.

Durant tout le « marathon » — c'est ainsi qu'ils nomment parfois leur correspondance — Gauvreau s'empresse de faire la critique de la société pourrie par un catholicisme décadent ; simultanément, il présente au répondant, l'univers inimitable de la création artistique, l'initiant davantage au sens critique puisque toute manière de créer lui paraît proprement intransmissible.

*

Voici donc un large extrait de la lettre du 13 avril 1950 où Gauvreau se révèle apte à la distanciation critique. Cette lettre, qui n'est pas à proprement parler un art poétique, a pour but de situer l'image automatiste parmi les autres types d'images. Gauvreau se fait initiateur de Gauvreau, l'instigateur d'une aventure nouvelle.

France THÉORÊT

LETTRE À UN FANTÔME

(...)

Maintenant, trêve de balivernes ! Il est temps de parler d'automatisme.

Juste auparavant, je veux (une fois pour toutes) dissiper un malentendu — auquel (il me semble) mes lettres précédentes ne pouvaient pourtant pas permettre l'existence.

Ceci est très important, ne cessez jamais d'en tenir compte : Tout ce que je vous ai dit, tout ce que je vous dis, tout ce que je vous dirai — sur l'automatisme ou sur quelque autre discipline ou chose — est INTÉGRALEMENT INUTILISABLE pour toute activité créatrice.

Ce dont on peut dissenter est toujours le passé.

Tout historique, toute analyse, est par nature exercé sur un ou des objets fixés dans l'autrefois. On peut rendre compte de ce qui a eu lieu, on peut s'efforcer de rendre plus compréhensibles et plus tangibles pour la connaissance intellectuelle les fruits d'actes passionnels terminés, mais il est rigoureusement impossible — sous peine d'académisme — d'hypothéquer l'avenir.

Les seules voies à suivre se découvrent par le DÉSIR. Le fait que tous les enfants peuvent agencer d'authentiques chefs-d'œuvre m'incline à croire que le désir peut naître chez quiconque. Mais, tant que ce DÉSIR n'est pas permis, tant qu'il ne grince pas frénétiquement à la surface, en toute générosité et en tout risque, aucune voie conséquente ne peut être désignée.

L'authenticité créatrice évolue autour d'un moyen doublement invariable : l'imprévisible et l'inimitable.

Il n'existe pas d'indications pour fabriquer l'imprévisible, il n'existe pas d'indications pour fabriquer l'inimitable.

Tout ce qui est intéressé est imitable, parce que l'acte intéressé est déjà une imitation en soi (l'imitation d'une expérience connue).

Pour tout homme, pour tout acte, il existe toujours deux perspectives : le risque ou la certitude.

Il est évident que tout acte à base de risque s'accompagne de tourment moral, d'inquiétude torturante. Agir à coup sûr est par contre une activité beaucoup plus paisible, beaucoup moins épuisante.

Or, l'acte à coup sûr est un acte mort-né ; la certitude provenant précisément de la connaissance exhaustive du but à atteindre et des moyens déterminants, l'acte est dans l'impossibilité implacable de transcender le connu et le commun ; l'imprévisible est l'inimitable lui sont totalement inaccessibles — mais tel acte est sans risque, donc sans torture personnelle.

La nature du risque est précisément l'incertitude sur la fin qui sera jointe. Un acte risqué peut faire faillite — sans quoi il ne serait pas risqué. Le risque est cependant la seule possibilité de transcender le connu et le commun, et de faire naître imprévisiblement l'inimitable.

On voit donc ici que le choix pour l'artiste est un choix moral : Le risque ou la certitude ?

L'artiste doit-il payer de sa personne pour conserver la possibilité (d'ailleurs incertaine) de réussir son objet ?

L'acte intéressé (celui qui se propose l'atteinte aisée d'un but accessible) est le moins troublant qui soit au monde, il ne comporte aucun risque — et, avec lui, la faillite de la démarche est inévitable mais sans douleur. L'acte risqué sera nécessairement pénible, ténébreux de prime abord, il comportera la possibilité de la faillite, mais aussi la possibilité (incertaine) de la réussite.

Voici sur quoi chacun base son choix (inconsciemment ou non) : Ceux qui préfèrent la tranquillité morale à la faim de s'exprimer globalement choisiront la voie intéressée ; ceux qui préfèrent à leur tranquillité morale conserver l'espoir d'un apport inédit et l'espoir de se traduire adéquatement choisiront la voie du risque.

L'éducation généralisée actuelle est telle, elle inspire une telle horreur de l'incertitude et du risque, que la très grosse majorité des jeunes gens préféreront d'emblée une faillite certaine à une réussite incertaine. L'incertitude, voilà le tabou ! Tel est le culte de la certitude et l'exécration du risque que l'on préfère la certitude de la pourriture et que l'on bannit énergiquement la possibilité de l'efflorescence.

Là où il n'y a que possibilité, sans certitude, l'éducation prescrit la fuite.

Pourtant, il n'y a pas un seul objet mémorable dont le moteur génératif n'ait pas été le risque intégral.

Abhorrer le sublime parce que le sublime s'obtient sans prévisibilité, vénérer le médiocre parce que le médiocre n'engendre certainement pas la souffrance ; ou bien, tout tenter, passionnellement, sans espoir de rétribution — voilà le choix qui sollicite tous et chacun, voilà le choix qui vous sollicite spécifiquement.

Si vous vous basiez sur mes « enseignements » pour parvenir à prévoir une voie, une voie moins inconnue et partiellement plus familière — vous parviendriez sûrement à diminuer considérablement vos affres morales actuelles, mais vous refouleriez d'autant la possibilité d'engendrer l'unique et le sublime.

Prenez-en votre parti : Les objets — comme les personnes — ne vous procureront du bon que dans la mesure où vous paierez de votre personne pour eux, sans espoir de rétribution.

La voie à suivre ne vous apparaît pas claire ? Elle est là tout de même. Ayez le cran de vous engloutir dans les ténèbres et de vous débattre (avec angoisse sûrement) contre les monstres verts de la forêt.

Sinon, choisissez la paix morale — et la stérilité.

Quel que soit le choix éventuel dont vous décidiez, soyez assuré que je ne vous mépriserai pas. Mais soyez non moins assuré de ceci, ne vous leurrez pas chichement avec des mystifications de respect humain : Si le besoin d'une fécondité artistique est vraiment si fort chez vous, si la révolution de la connaissance est votre faim, soyez sûr que seule la voie du risque intégral y mène (peut-être).

N'étant pas votre désir interne, je ne puis pas vous indiquer une voie (moins angoissante) à suivre. La voie est du ressort du DÉSIR individuel. Sans impulsion spontanée, sans ivresse sadique à former la matière, il n'y a rien à faire. Pataugez s'il le faut, mais le génie n'a jamais été autre chose (à priori) qu'un pataugement généreux.

Les raccourcis faciles sont bons pour ceux que l'incertitude morale ennuie.

(Il va sans dire que le terme certitude signifie ici « connaissance préalable du but et des moyens déterminant le but », il ne s'agit pas ici de la formidable conviction intuitive d'être dans la bonne voie — sans justification logique apparente).

La logique s'exerce toujours sur des objets existant déjà. Ce n'est donc point la logique qui puisse engendrer ces objets. La passion engendre les objets, en pleine certitude empirique. Les scrupules rationnels ne s'apaisent que plus tard, souvent beaucoup plus tard, par la logique enfin lucide.

La logique est un parasite (toujours retardataire) des sens.

Alors, qu'il soit bien clair là que tout ce que je vais vous dire est inexploitable.

Mes révélations vous renseigneront (peut-être) sur le chemin que, moi, j'ai parcouru intellectuellement ; la seule utilité qu'elles pourraient avoir pour vous serait de servir d'émulation morale à une plus grande permission de l'inconnu.

Aucun acte créateur n'a jamais été possible a posteriori, et les constatations ultérieures que je vais vous communiquer ne m'ont jamais permis d'écrire quoi que ce soit.

Que cela soit bien entendu !

On écrit pour essayer de traduire des choses obscures et urgentes qui encombrent les tripes et qui demandent à sortir, on écrit pour essayer de faire soi ce qui gêne et échappe, on écrit parce qu'on désire familiariser ce qui n'est pas pressenti — mais jamais on n'écrit pour appliquer des connaissances intellectuelles.

Ceux qui sont plus évolués peuvent aider les autres à se débarrasser de préjugés encombrants — mais le chemin inimitable, particulier, positif, chacun doit le découvrir soi-même pour soi — par la force incontrôlable du désir !

L'inspiration est le seul phare qu'ait un individu pour se diriger dans les marécages de l'inconnu.

Pour ma part, je préfère une forme écrite moins évoluée et cependant authentique à une forme écrite plus apparemment évoluée et complètement factice.

Situons donc l'automatisme (aux ramifications diverses).

En tant que spectateur — et non pas en tant que créateur — l'exposé à venir vous aidera probablement. Il reste néanmoins que cette aide ne peut être que négative, et que l'adhésion sensible spontanée est le seul contact valable avec un objet d'art.

Évidemment, moins il y aura de préjugés positifs qui subsisteront, plus cette adhésion aura de chance d'avoir lieu.

Jusqu'ici, je vous ai dit plusieurs choses au sujet de la poésie. Ces choses déjà dites étaient importantes, et je souhaite que vous en ayez tenu compte et que vous vous en souviendrez présentement.

Comme je vous l'expliquais vers le début de notre correspondance, chaque lettre est une addition aux précédentes et non pas une rectification.

Vous admettez avec moi, cher ami, qu'il y a déjà eu trop de répétitions.

Un service, donc, mon vieux : Comprenez du premier coup — chaque fois que vous le pourrez !

Vous progressez agréablement, Jean-Claude. Servez-vous donc de ce progrès pour digérer au plus tôt mes premières lettres.

Je vous ai déjà dit que l'aspiration et l'essence de toute poésie étaient de traduire par l'image, consciemment ou inconsciemment, les plus subtiles et les plus impérieuses des nuances de la pensée.

Je vous définissais « l'image poétique » à peu près comme ceci : « C'est l'association, la mise en confrontation, de n'importe quels éléments verbaux : syllabe, mot abstrait, mot concret, lettre, son, etc. » (Incidemment, je me demande après cela comment il se fait que Tzara vous demeure encore en grande partie fermé?).

Par le moyen d'une projection, je tentai aussi de vous faire capter plus sensiblement la nature des relations imagènes. Y ai-je réussi ? Je ne sais pas.

A tout événement, avant de recourir à des références concrètes (qui furent, en fait, les sources de mes définitions), je vous expliquerai que, durant le dernier été, j'ai pu classifier l'image en quatre catégories non nécessairement tranchées (cette classification se fonde sur des considérations de connaissance intellectuelle et de discipline, et non pas sur l'essentielle qualité sensible des objets, évidemment) : l'image rythmique, l'image mémorante, l'image transfigurante, l'image exploréenne.

Je plaindrais l'imbécile qui chercherait à se servir de mes définitions pour « bâtir » des images transfigurantes ou des images exploréennes... ! Comme toutes les réalités vivantes, ces images ne peuvent être que des résultantes involontaires (inventées dans la passion d'une expression plus exigeante et impossible autrement) et fuient dès qu'on veut en faire des buts.

L'image rythmique se déduit de cette constatation déjà ancienne que « tout son est une onomatopée ». L'image rythmique est la charpente fondamentale, fatale, sans laquelle l'existence d'un objet est impensable. Je la comparerais à la couleur en peinture ; je comparerais son rôle aussi (moins heureusement, peut-être) à celui de la contre-basse dans un orchestre de jazz.

Qui dit son dit rythme (rythme rigoureux ou rythme indifférent, là n'est pas la question). Qui dit lettre dit son. Il est impossible d'avoir une poésie sans rythme (je ne dis pas : sans rythme codifiable).

Il y a des sons qui sont plus durs que d'autres, plus doux, plus veloutés, plus grinçants, plus graves, plus sifflants, plus ternes, plus aigus, plus berceurs. Vous comprendrez, je crois, qu'il n'est pas indifférent pour l'expression qu'une ou d'autres de ces catégories sonores soient ou aient été utilisées.

L'alternance des rythmes dans la succession des lettres ou des alliages de lettres est en soi une puissance de suggestion ou d'évocation, elle est en soi une puissance de situer (même sans aide) un climat se référant à n'importe lequel des sens : une odeur, une chaleur, une brillance, une lourdeur, une tension, une crispation, une sérénité, une épaisseur, une fluidité, une contradiction, une collision, une uniformité, des pleins, des vides, un intervalle, des intervalles, une rage, une douceur, une friction, une ténuité, un écorchement, une noirceur, une quiétude, une érection, une masturbation, un sillage, un reflet, un scintillement, un étranglement, une succession alternée régulièrement ou irrégulièrement, une moiteur, une vitalité, un sommeil, une brise, un luth, une fanfare, une avalanche, un creux, des sanglots, un râpage, une tarentelle, une gravité, un long, un court, un ruissellement, un noir tragique, un blanc érotique, une férocité, une indulgence...

Je n'aurais qu'à évoquer l'exemple de la musique pour prouver que le son est capable de toutes les suggestions... Mais cette comparaison me cause quelque remords.

Le rythme de l'image rythmique n'est pas absolument le rythme musical. La musique est un art qui intéresse l'ouïe, qui l'intéresse intégralement.

Attention ! Cela est compliqué à expliquer !

La poésie, dans tous ses éléments n'est jamais satisfaite d'un pur ébranlement sensible. (Cela, du point de vue du spectateur, évidemment).

La poésie est le seul art que je connaisse dont les objets puissent être complétés par une opération exclusivement mentale. À part les poètes, tous les artistes s'expriment en établissant une correspondance via des instruments qui existent en dehors de leur pensée : le peintre se sert de sa pâte et de ses outils ; le danseur se sert de son corps spatialement défini ; le compositeur musical se sert des notes classifiées en dehors de lui-même.

Je crois qu'un compositeur, malgré sa science, n'aura jamais la confirmation définitive d'une trouvaille, tant qu'il ne l'aura pas éprouvée à travers l'instrument auquel il la destine.

En poésie, les relations s'établissent, ni en fonction d'un instrument interprète, ni à travers une matière externe à la pensée.

Le crayon, le papier, sont des éléments totalement extrinsèques à l'acte de création poétique. Ils ne jouent un rôle ni déterminant ni instrumental.

L'objet poétique se forme intégralement dans la tête. Le crayon et le papier sont là pour se substituer à la mémoire déficiente, étant donné la préoccupation que l'objet ne se perde : considération totalement indépendante de la création.

Il est impossible en musique d'avoir des relations théoriquement imprévisibles, car tous les sons possibles sont connaissables d'avance. Les relations poétiques jouent sur des relations mentales indéfiniment graduables, et il n'y a pas de limite connue à l'expression imagène.

Je ne dis pas cela pour démontrer que la poésie est supérieure à la musique, au contraire, mais pour essayer de spécifier des différences. La musique est un instrument d'expression fantastique, que les surréalistes ont bêtement méconnu.

L'image elle-même est l'essence de la poésie ; la sonorité est l'essence de la musique. La sonorité est calculable mathématiquement ; non pas l'image.

Les mots ou les lettres ne sont pas l'image ; ils sont l'analogie complexe d'une réalité simple.

L'image, pour le poète, c'est l'état mental singulier et nuancé qui préexiste à toute écriture, à toute possibilité d'écriture ; l'image, pour le critique, pour les spectateurs, objectivement, c'est aussi un état mental qui varie et se déploie — mais en tant qu'il est inscrit dans la matière, en tant qu'il est concrétisé et éprouvable par la connaissance de l'objet, sans aucune considération pour la conception de l'auteur.

La poésie, donc, joue constamment sur l'analogie. Un poète, par exemple éprouvera un état psychique singulier, un état qui ne se répétera pas — cette ambiance psychique est pour lui la réalité poétique. Seulement, cette réalité, comme elle est sans précédent et sans identité, il ne pourra jamais la traduire par un signe conventionnel simple ; cependant, cette réalité, comme elle est une réalité psychique humaine et qu'il n'y ait rien dans la mentalité humaine qui ne vienne directement du cosmos, le poète peut (spontanément), en prenant des réalités simples ou des fractions de réalités simples et répandues, constituer une nouvelle réalité dont la totalité sera une équivalence adéquate de l'ambiance psychique initiale.

Voici une découverte importante des plus contemporaines : Des fractions de réalités simples, assemblées en une organisation nouvelle, peuvent traduire adéquatement une réalité complexe.

Mille fractions d'analogies, juxtaposées ou fondues ensemble, figureront une réalité unique (et parfaitement connaissable par les sensibilités alertes chez lesquelles on suppose assimilées les mille analogies courantes).

La musique s'adresse directement au sens auriculaire, par le son. Il peut arriver que, dans la poésie, certains éléments soient musicaux — mais je conçois difficilement une relation imagène transmissible autrement que par une opération mentale (de comparaison) de la part du spectateur récepteur (opération instantanée, si vous voulez). C'est en mettant en branle chez le spectateur toutes analogies accumulées par son expérience normale que l'objet poétique parviendra à l'émouvoir profondément. (Il va sans dire que les qualités de réceptivité diffèrent d'un spectateur à l'autre).

Je dis donc que même l'image rythmique n'est pas exclusivement musicale ; elle se traduit par le son, mais non pas en tant qu'il frappe l'ouïe, mais en tant qu'il est convoyeur d'analogie. Je conçois donc l'image rythmique en tant qu'essentiellement une onomatopée.

Évidemment, il faut élargir le terme onomatopée au delà de toutes les frontières admissibles jusqu'ici. Il n'y aura pas onomatopée uniquement lorsqu'un objet circonscrit et défini sera suggéré par une imitation simpliste — mais il y aura onomatopée chaque fois que, par un rythme verbal, une bribe de réalité (nouménale ou phénoménale) ou un climat psychique pourra être conçu.

Les pulsations de la pensée sont nécessairement inscrites dans l'image rythmique. Toutes les réalités poétiques de tous temps possèdent l'image rythmique.

Maintenant, est-il possible que l'image rythmique existe toute seule dans une réalité poétique ? Certains fragments de « pélamide » de Tzara sont-ils constitués uniquement par l'image rythmique ? Ou bien, là encore, est-ce l'image « exploréenne » (laquelle implique, évidemment, l'image rythmique) ?

C'est un problème que j'abandonne à votre compréhension (quand vous aurez lu cette lettre en entier). Nous y reviendrons plus tard, si vous y tenez.

Par « image mémorante », j'entends la substance imagène d'une poésie qui se borne à établir des rapports de comparaison ou de métaphore entre les divers éléments constitutants.

Chez Rimbaud lui-même, vous ne trouverez jamais autre chose que l'image rythmique et l'image mémorante.

Il n'y a pas un seul mot employé par Rimbaud qui n'ait un usage courant. Son invention inouïe réside dans la situation de ces mots les uns par rapport aux autres.

Il est évident que, déjà, la subtilité de ces dispositions et de ces rapprochements permettait de communiquer des états profondément complexes.

L'image « transfigurante » transcende la métaphore. Les éléments ne sont plus assemblés par des comparaisons impli-

cites — mais il se produit des alliages comparables aux combinaisons chimiques où du chlorure de sodium n'est plus ni du chlore ni du sodium.

Dans l'image transfigurante, les éléments transfigurés sont retraçables à leurs éléments constituants, avec une facilité relative. La lecture psychanalytique (par exemple) des éléments transfigurés est passablement simple.

Exemple pas compliqué d'une image transfigurante : « Le poisson-chaise ». Tout le monde sait (au moins par sa fonction) ce qu'est une chaise et ce qu'est un poisson. Dans la « nature », un poisson n'a jamais ni la forme ni la fonction d'une chaise pas plus qu'une chaise n'a jamais ni la fonction ni la forme d'un poisson.

Pourtant, vous avez là un objet mental qui est l'alliage de ces deux idées — ou plus exactement, le commun dénominateur des deux impressions procurées par ces objets.

« Chaise » est un mot abstrait. « Poisson » est un mot abstrait.

Le « Poisson-chaise » aussi est un mot abstrait, quoique d'un genre plus évolué.

A s'en tenir à l'idée de « poisson-chaise », nous n'aurions jamais ni poème ni poésie — quoique nous aurions une idée assez neuve, propre à réjouir ou à troubler.

Le rôle de la poésie est de prendre des éléments abstraits et de les concrétiser en les fixant dans des relations singulières.

Avouez qu'un automatisme de pensée qui fournit abondamment des images transfigurantes produit une réalité sans équivalence (traductrice d'une ambiance mentale singulière) — et pourtant, tous ses éléments constituants sont des éléments analogiques connus et courants.

La poésie transfigurante est une poésie simple de lecture. J'avoue ne pas comprendre les bornés qui s'y perdent. Il faut que leur sensibilité et leur cerveau soient englués dans de la pâte de guimauve.

La poésie de Lapointe, entr'autres, n'a jamais transcendé jusqu'ici l'image transfigurante.

Plus elle évolue, plus l'image transfigurante a tendance à marier intimement ses éléments constitutants. Normalement, le « chevreuil-anneau » deviendra le « chevranneau ». « Agathe-ane-œil » deviendra « aganeuil ».

Plus le besoin d'expression étendue se fera sentir, plus la poésie sera contrainte de se servir d'éléments génériques agissant comme commun dénominateur à des multitudes de mots — et c'est précisément l'élément commun à chacun de ces mots, élément jusqu'alors n'ayant jamais eu d'existence autonome, qui sera exprimé totalement, et dans ses relations avec d'autres éléments également substantiels et épurés.

Le tout de ces relations complexes figurera un climat psychique unique.

La perspicacité sensible contemporaine en poésie se manifestera par la capacité d'assimiler automatiquement, instantanément, instinctivement, toutes les nuances multiformes de ce tout complexe — car il faut sentir vraiment autre chose dans la matière verbale que de plates similitudes logiques pour pouvoir vibrer à la poésie !

Et qu'on ne m'arrive pas avec la sotte objection que des poèmes — parfaitement matériels et concrets — sont hermétiques et inaccessibles ! Les poèmes de Tzara, moi, je les saisis intégralement ! Si je les saisis, n'importe qui est capable de saisir n'importe quelle réalité poétique !

Qu'on se décrotte la sensibilité, d'abord, évidemment !

Il n'y a pas de syllabe qui ne soit la partie intégrante d'avalanches de mots. Ce que cette syllabe représente, c'est précisément ce qu'il y a de commun chez chacun de ces mots. Je ne connais pas de poète qui ne se soit pas exprimé jusqu'ici avec des syllabes — et avec des lettres. N'importe qui ayant l'usage de la langue française sait (ou devrait savoir) d'instinct quel impondérable usage est réservé d'habitude à chaque syllabe. Où il y a syllabe, il y a langue courante ; où il y a langue courante, il y a tangibilité.

D'où vient alors l'exorbitant reproche d'incompréhensibilité ?

Les syllabes, les mots, sont des valeurs, des teintes, ce ne sont pas les laquais de quelque monstre abstrait inexistant !

J'insiste que ce n'est pas par la connaissance de l'origine de l'acte créateur qu'un objet poétique est compris — mais par les conséquences concrètes et lisibles de cet acte.

Théoriquement, l'auteur d'un objet poétique n'est pas mieux placé qu'un autre pour faire goûter son œuvre.

Là où la matière est intégralement concrète-singulière et sans équivoque, comment voulez-vous que le misérable langage logique — vague et général — puisse jouer un rôle convenable de substitut ?

Je tiens à insister que les objets poétiques contemporains (comme les tableaux) — en dépit de la légende populaire — ne sont pas les masques compliqués d'une réalité plus simple ; ces objets sont des réalités singulières, et, comme tout ce qui est singulier, ils n'ont pas de substitut plus (ou moins) limpide.

L'art moderne n'est pas une devinette. Il ne s'agit pas d'y chercher ce que les feux d'artifice verbaux ou plastiques y dissimuleraient.

Les tableaux et les poésies sont des réalités en soi — des réalités connaissables par un contact direct.

Il faut savoir apprécier telle matière concrétisée à son mérite particulier — sinon, l'on s'enlise dans le nominalisme, l'on ne peut plus tolérer sans aigreur que « le mot tout-fait, l'illusion vague, ou la similitude précise, abstraite, dévitalisée, sans mystère » (Borduas).

Ainsi, par la force de l'évolution naturelle, par les exigences du mécanisme de la connaissance qui veut qu'un mystère solutionné soit un mystère sans attrait, le dynamisme expressif commande une précision et une singularité de plus en plus strictes.

Plus les forêts défrichées permettent l'accès à des plaines inexplorées, plus on devient conscient des ténues nuances inexprimées et (jurerait-on) inexprimables, et plus les éléments à multiples fonctions apparaissent fades et impuissants, et plus il faut recourir à des termes vierges, à des écrous sans similitudes précédentes.

Rien de plus logique : Les états singuliers doivent être traduits par des éléments singuliers.

Mais comme ces éléments singuliers ne se trouvent pas dans la lune (hélas), il faut les inventer en partant des matériaux existants.

Des bribes de mots abstraits connus, modelés dans une intrépide sarabande inconsciente, produisent l'image exploréenne.

On parle d'image exploréenne lorsque les éléments constitutifs des nouveaux éléments singuliers ne sont plus immédiatement décelables, par une opération analytique. Je dirais aussi qu'il y a image exploréenne lorsque la situation présente de la psychanalyse ne permet pas à cette science — à moins, peut-être, d'une opération laborieuse dont il n'existe pas encore d'exemple — de découvrir en l'objet poétique le contenu latent.

Avant l'automatisme surrationnel en poésie, l'image exploréenne ne fut jamais employée qu'accidentellement dans l'évolution universelle.

Je vous avouerai — sans ambages, parce que c'est la vérité, et une vérité assez simple — que l'image exploréenne est la découverte personnelle à laquelle je tiens le plus.

L'école européenne actuelle des « Lettristes » — qui ont plus ou moins tendance à codifier Dada — n'est pas, à mon sens, autre chose qu'une école d'art abstrait plus ou moins fixée.

Pour eux, semble-t-il, la poésie doit résider (et elle le peut, bien sûr) exclusivement dans une image rythmique régularisée. Et encore, chez eux, l'onomatopée n'est-elle pas tellement bizarre ni imprévue !

A part de fragments de l'œuvre d'Artaud, de certains passages des poésies de Tzara, et aussi peut-être de Cravan, je crois qu'il est impossible de retrouver dans l'histoire une image poétique aussi évoluée que l'image exploréenne (Encore, je ne suis pas sûr si l'image chez Tzara, Artaud, Cravan, ne serait pas — comme chez Césaire — une simple image rythmique).

L'automatisme surréaliste — qui est un automatisme psychique — n'a jamais donné plus que des images transfigurantes assez élémentaires (Ce qui me fait croire que, par habitude intellectuelle, malgré eux, plus ou moins inconsciemment, les surréalistes exercèrent toujours une sorte de contrôle esthétique sur toutes leurs productions — car l'automatisme psychique, quand il est poussé à fond, tel que j'en ai fait personnellement l'expérience, finit toujours par donner uniquement des syllabes).

L'automatisme psychique, pour moi, c'est ceci : Une tentative d'écrire dans un relâchement volontaire aussi complet que possible. On tente d'obtenir un état de neutralité émotive aussi complet que possible. Il s'agit donc d'inscrire le déroulement habituel, quotidien, des associations de pensée subconscientes. Un effort d'impassibilité, d'oubli, de distraction logique, est donc exigé.

L'automatisme psychique est une expérience passionnante, vous pouvez m'en croire. Cependant, je crois personnellement que, vu précisément l'état de « sommeil » émotif, les seuls éléments qui peuvent venir à la surface sont les éléments les plus superficiels, bientôt assez communs — qui engendrent une certaine sorte de monotonie.

L'inconscient, pas plus que le conscient, ne peut être exploité. L'automatisme psychique — à cause précisément du dénûment complet d'inquiétude qu'il permet bientôt — ne parvient plus à brasser ni à déraciner rien de précieux ; il se contente de capter quelques éléments de surface assez faciles.

Il engendre ainsi une sorte de routine nouveau genre.

On comprend qu'il soit aisé de se lasser de l'automatisme psychique.

Je crois, quant à moi, que dans tout l'automatisme surréaliste les « habitus intellectuels » ont joué fouttument. On n'allait pas encore assez creux.

Pour aller plus creux dans l'inconscient, pour dynamiter certaines barrières apparemment infranchissables, il faut précisément toute la commotion du volcan émotif.

Sans aucune sorte d'idée ou de méthode préconçues, permettre l'accroissement d'une forte émotion qui vienne ébranler et affoler toutes les murailles de la cervelle, et alors, inscrire successivement tout le chaînon un qui viendra se dérouler en reptile ininterrompu (jusqu'au sentiment de plénitude), voilà le moyen de mettre au jour des cavernes et des replis que le ronron de l'inconscient superficiel ne permet pas de soupçonner. Tel est l'automatisme surrationnel.

Il y a plusieurs épaisseurs et couches dans l'inconscient. Prenez-en ma parole.

L'image exploréenne est le rejeton authentique de l'automatisme surrationnel.

Je vais vous donner un extrait d'un texte automatiste psychique de Raymond Queneau, et puis un extrait d'un de mes propres textes où vous verrez quelques expressions exploréennes (d'ailleurs assez modérées). Alors, vous pourrez apprécier comparativement en ces textes les différences de discipline.

Voici l'extrait de Queneau :

« Les astéroïdes se dispersent sur toutes les nations. Les femmes en recueillent pour orner leur piano, des hommes tendent leur chapeau, les enfants crient et les chiens pissent contre les murs tachés de cervelle ».

Voici maintenant un extrait, tiré au hasard du « Vampire et la Nymphomane » :

« Je java à trois cornes est l'emblème de mon cerceau et l'afghan aux muqueuses de gorille est le stéréoscope de mes jeux grammanaires.

Un lasso jeté dans le frisson des temps d'avril décrit les sondes de mon flair de molosse.

Je pirouette comme l'étoile des pignons de françaises.

Mais rakutt-ni. J'obôze le mégué à thune lune guir !

nannanna da fubulutt.

Keyrrac !! Douze touzes !

Toutoune au fraie glaçon don dalle.

Marmamira miroscope.

Je suis tailleur thésaurisant les mesures du beau dalo. »

Vous voyez comme l'image transfigurante appelle tout naturellement l'image exploréenne.

Les nuances de pensée ressenties sont tellement miroitantes et fines maintenant que pour permettre une expression pas trop lamentable tous les moyens de concrétisation sont exigés.

Vous rendez-vous compte combien il peut être nécessaire et illuminant d'employer, par exemple, pour emprisonner une toute petite nuance tyrannique, un article féminin pour qualifier un mot ordinairement masculin ?

Ne voyez-vous pas combien l'orthographe classique peut avoir une utilité relative — en ceci qu'il nous permet de traduire des subtilités infimes (et d'autant plus chères) en nous éloignant, par un écart sauvagement gavroche, de quelqu'une de ses règles ?

Dans « Au cœur des quenouilles » — cette courte pièce qui fut reproduite dans « Refus Global » — une « faute d'orthographe », absolument consentie et indispensable, est presque célèbre...

Un lourdaud frigorifique, comme Roger Duhamel, crut me ridiculiser en relevant cette faute...!!

Maintenant, les exigences sont telles qu'aucune arme expressive ne peut être négligée !

Les possibilités du spectateur aussi sont incommensurables — si seulement il veut se laisser déconstiper un peu...!

Je m'excuse bien humblement d'avoir été obligé de me citer tout à l'heure — mais nécessité contraint. (Sincèrement, je ne connais pas de textes à accent définitivement exploréen autres que les miens).

Dans mes textes, le côtoiement constant et l'entrelacement des mots quotidiens et des mots exploréens est une des causes les plus fréquentes de la stupéfaction des lecteurs. C'est aussi la caractéristique la plus marquée de ma patte.

L'image exploréenne est une grande bénédiction. Comme le contenu latent des ouvrages exploréens n'est pas encore

facilement classifiable, la poésie exploréenne sauve le poète de la manie analytique, qui ravale les objets d'art au rang de casse-tête.

Vous me demandiez si les travaux de Tzara et mes pièces sont du « délire de l'inconscient ».

Je ne sais pas au juste ce que vous entendez par cette expression — mais laissez-moi vous dire que les travaux surrationnels, au moins, sont créés dans la lucidité la plus frémissante.

L'automatisme surrationnel est un « automatisme inspiré » (C'est précisément ce qui le distingue de l'automatisme psychique qui serait un automatisme « passif », où l'inspiration est censée ne pas exister).

Je puis vous répéter que j'ai la conviction que l'« inspiration automatiste » plonge ses racines dans l'énergie libidineuse. Les éléments apparaissent et se classent dans la plus fantastique émotion — mais je n'ai pas l'impression qu'il s'agisse là d'un cas de délire proprement dit.

Le délire, il me semble, abolit toute volonté. Dans l'automatisme surrationnel, la volonté n'est point totalement abolie — puisqu'elle subsiste, au service de la rigueur.

(...)

Eh bien, ça va être tout.

Qu'en dites-vous ? Au revoir, j'espère.

Votre ami,

Claude GAUVREAU

SILEX DE CAPRICÉPHALIE

Marke meuran
Izadrole Du Peuja sel-vère eu
Les grands donneurs épicient
le jeud ra des missions au Boiré Goiré
Salve
capricorne aîné
fils de Bra Jaéaula
Les automnes croupissent dans le feu des noix d'abeilles
Yanh anhh
Un œil deukeuba silfa fraeuch daâhl
I-a-a-Roumme
Un œil descendu des ans fers du bois debout
Lorgne Ivre de santé de sang de synagogue stupre I-angg-
garr
la fille souple
ouze
Parté gâné
.....écho brun
un cri un petit cri hih
sourir pleur don du jambon carrelé
Mavévrahva pneuh uc za teuh
Vrououououlllllllll
Un pas is'teur — Glahha gland grand glin hoff —
Mamère main fille polyclope dando main chemin ivre
flanc blan néan on gri cupil tattromi flache gai outt
pou muntre flanc doigt gland meuch

Griflaarah

Une griffe celle-là un pont une auge où mange l'éléphant
sanguinaire

où se meurt où s'égorge

où s'étripe se longe où s'ébat le cran du mou de Vaux

Loppélère

duramia sautel fichi ig dâz

pont-poire-gaine

gance-guimpe-grain

léopard——ducc!

iaâmma!

flatter la chatte

grihhhh——ioum!

leu-blanc-flèche-cithare-gueux-bonc-biar-zeu-talle-onque-

bige-feu-flan-frige-mazette

Anniversaire serre des pompes auréolées d'olles timbres

grigou ouzzze

Main Champ Pierre Piastre

le champ gilou qui dandine la main noire

neutre numble

Ah faire —— fahir! fac finc ——

Ah floung. feu d'air

Dormir derrière dos d'occis site

Dormir dick cithare doux

Hunc

Humble

Honné

Niavre

Dinche

Ah dormir droubi

Enfant phallège unti

Cri a pouf!

Deulle

Ma mie

mon enfant

ma poire

Schotte!
enfant dick dur enfant ma poire dick dur dic enfant oui ô
Enfant
Masturber la fille
le sabre
l'enfant dans la cervelle unique
marchande
enfant marchande
l'enfant qui rit
la fille masse
La fille — — drima
La fille
Fille
Masturbée dans le chaland du brave hiver découpé com-
me de la verrerie

VÉNITIEN DANGER

A Venise
un soir de fête
des bêtes aux langues en plomb
s'acheminaient vers la sacristie
où un prêtre crossateur
jouait aux boules avec son nez et son phallus.
Des bêtes aux yeux rouges
qui n'étaient pas de feu
qui n'étaient pas de sang
qui n'étaient pas de rang
Des bêtes égorgèrent le prêtre
qui restera bandé
comme un sous-nerf de phosphore.
Érection sacramentelle on dit
Érection rembourrée dans les duvets du bondieu.
Breste de sacrement de calice de ciboire de saint-chrème
Hostie de félicité masturbée!
Chien aux ongles spermatiques
fils de touga
Rranghhhhhhhhh
Lahaûkh . . . !
bibbazzo binzin
torripuno plafflau — ziggart néppoli cyranno
!!!!
Gange
Range
Lange
.....mort
Le prêtre sis
Le décès onctueux des bandeurs hypocrites!
Némmelon — rivoir — soln —
Des bêtes ont vengé
le crépuscule des athlètes enflammés de brie
Des bêtes ont noyé
le pristi divinatoire des ouistitis à franges enculamentels

Des bêtes ont rongé
 la plaie de fil doré où nos sourcils nos œsophages servaient
 de tirelire ite missa est
 Des bêtes ont rouillé
 le zéphyr souillé où la décharge ecclésiaste séchait comme
 des ligaments d'os jaunes
 Pharizés de farines! je vous défie!
 Montrez vos couilles si elles sont blanches!
 Montrez vos culs s'ils ne sont cultivés par des castors et
 des lézards au service de vos ruts!
 Des bêtes vieilles bêtes
 des bêtes sourient en tête de nos processions
 Des bêtes ont teint et ont exorcisé la blennorrhée magi-
 cienne qui culbutait les muscles de la santé idoine
 Des bêtes Des Bêtes!
 Des vieilles bêtes calcinées de fourrures fourrées au bû-
 cher de l'innocence
 Des Bêtes où mes crâneamoureux caressent une côtelette
 en haleine
 Vivvraffafa léon tondlairr!
 mammussuc bussuc
 cheauluc!
 cruc zinnuc
 mélmonnoirmanoir
 !!
 rippa ripa
 ripatouille
 ribambelle
 rippa rippa ripa rippa
 ripaille
 Neuve Ripaille!
 Soleil Onde Mercure Fluide
 Soleil qui in-onde les creuses vallées de nos songes
 Soleil qui met la nette tarentelle sur les pignons de den-
 telle sur les gouttières de cointreau
 Soleil ——— bonjour!
 La natte qui enculait nos oreilles patricides retombe com-
 me une gerbe de ciment . . .

GRÉGOR ALKADOR SOLIDOR

une note de cul roussi éclate au cœur de la fanfare.
cherchant ses osselets putasses qui coulent une vie douce
au cou du nègre du Benghor un vieux sursaute sous
la piqure du zzzzzzzzzzzzz.

désarmées désânées
des femmes au duvet chromé
cherchent un prêtre qui leur a promis l'apostolat.
c'est dans ce décor de fauvettes et de guimauves qu'il fut
pendu un jour
qui fut son dernier jour.

des ânes vendus par des curés soulevaient sa tête où
s'écorchaient des poils de couleuvres et des écailles
de gousseuses.

pipi par terre poppi panté pupi pantin.
c'est dans ce décor de rasoirs et de cure-dents qu'il fit pipi
au pied de l'échafaud.

le gibet marâtre où la solennité en cuir repoussé voulait
manger ses fesses comme des cuisses de grenouille.
c'est là qu'il dit adieu aux écrous de son invention.
c'est là qu'il pensa amèrement à cette chauve-souris de
cobalt et de fièvre qui devait traire l'iglou de toute
l'humanité.

prairie inouïe où savoure son singe sa blague.
bouffi par les crottés
menu et pommadé comme un gentil Ravachol
il salua de la queue l'hymne national
qui le faisait foirer.

ducs et duchesses
partouzies et partouzeux
caïmans et boyaux d'arrosage
tous glanglan glinglon gloulgu

tous empêchés par la Corse de péter en leurs corsets
 meu guia meu beu chveu
 tous empalés et guillerets
 tous.
 c'est dans ce décor de rhubarbe et de soutane
 qu'il fit pipi sur la tête d'un quelconque jésus.
 ils étaient là
 qui crossaient sa maman.
 ils étaient là tous.
 et il chia dans leurs guêtriers.
 par un axe imprévu discerné de ses yeux il se mit à com-
 poser sur un air argentin un quatuor de tripes.
 lag-gouâ pouâa âââ
 sur un air de coutura un basson de caleçon.
 les arbres frémissaient dans la tâche de ne pas sourire
 les maisons de cuivre bêlaient en cachant leurs seins sous
 leurs aisselles
 les hublots de gibiers sonnaient la charge en grésillant
 leurs queues
 l'apostat était là
 les chouettes harassées meublaient pour la faïence le
 profil du soir gris
 les drapeaux jugulaient c'était pour imiter les vieillards de
 quatre-vingt-dix ans.
 il était assis
 sur ses ardeurs.
 ses crimes le narguaient en montrant aux bigots leur sexe
 long moiré où s'incrustaient des dates dérobées aux
 fossiles limaces.
 il était pourpre
 et maintenant presque chauve.
 fanfare
 grelot
 pie
 ange
 sirène
 touque
 lllyiiazam-m-mirrra....h

c'est dans ce décor de jagouars et de paumes qu'il ensevelit
pour toujours la crête de son audace sifflante.

murmure

mol

meur

mair

mahyr

montt

creu

vig

tnass

oll

buch

rouvrir les tenailles qui empèsent le mec

qui empèsent le monde

le navyre

le satyre

qui empèsent les balances où dans la foi des croupes un
dimanche solli brave le canon liminaire.

ô sauver le pot

sauver le pipi

puisqu'il n'y peut sevrer son chant.

a

il est mort dans les gerçures

et les paniers de baissées.

gradd —— ddlaûm.

hoch.

c'est dans ce décor de vallées et de tornades

qu'il canonisa sa queue.

CRODZIAC DZÉGOUM APIR

Beurbal boissir
Izzinou kauzigak ——— euch bratlor ozillon kék-napprégué
Sostikolligui ——— hostie polli fli
Mammichon — ukk kokki graggnor
Leuzzi mottètt
Os des crottés kajjimmed
Leugg — gladdllé ——— Assimir meutrodonte sémmaré
 sosslihobé
Ganniméville — ostibûche
Ourracrac ——— beul bondé fajimir poil boussu beussè
 d'bock
Kaïo pio pio ——— Bossy bozey buzibeldèr babidollo
Eur ——— pappicholi clin-clin
Eudimordir caluchète soie d'orri deudnassi cholli cram-
 miac ——— Euzébelle ——— nott
Sarséric ——— saufall fanti doubouchec euneuce de
 coribrandrè Assimmal de Séglondlon
U ihhhhhoum ——— adragla
chonbrougré Casimiel hostodon de cassipoche assibulé
Maâadzzi ——— Orrégo ——— Addimula djaticcik sersau-hô
 —— ougraheil notti de Bochabrouc
Taûr — èr
Orra khèbbèr
Dia dè mau att chic ——— Seurrum a crévé ——— Batibol-
 londe Bustapha Achincrin cassigouzul oucnamoul
 borréchouk
Dia — Dézze
Dzamiassuppilé Bontonchoinkallépéré
Ourrik-kessthébé
Tzabbo atépervé ——— polliossonde sarti ségchec sastimèr
 nontrin de colle pochec
Iu a-i bouche biche bronde — école bochec ———
 aïestah — asstassi
snouc

Béjé Bré — boudulla béttondré — Os de mattrà fuljda
—— Un nau ounni surbère de Botte à frotte ékitt de
cotte à crôteau

Nazniama

Nouzniêgué — nattrapiaula pouchidec de crame à cousse
de cossidère draulon

Maupichèque

Asdruman — dzali kli — gaudex de manche à pré oïhié

Asti drap — dose de cume sur èss de palichète

Eynée

Honni du bouc et des prés — stensiels uss de bajilok
dronglonde aztèque isp de pachélé sondrighna

Sul — hostie de Cendrillon — saniauma suspeck a poc
de châte gréné

Hummulette — né trop — naustie de choll à bec
de putrihince

Gueux gré

Gock de peck à swonck de peck à prick

Nattrihintt — Gaudcheula soizy asteu de bec à bnouga
—— Heull i a la

Undrin

Naphti de phoc à fick follidère faphteulu fudrèc de sckoll
à bec de natrinac

Néznéo

Naznihache — noche de ponte à croix de bidacq anfin
de foil ou coule croddeau costi de stock stastipulé
stondry camihac escoldronk naulli de poche à fric et
forfilla seussdondepouche

Bêche à poil — et bray austue la scène

Nazzimic — Meuch contandré — pallti de voc crin-
des-anges

Niab — blac

Bol de tru

Bié d'èss et oss et diss — dorsula dézé Hymphe

E é
é é é é é é — Onch — Pilastre hoc — Sarti
beulchinte — coccrinnoc — aspé de bûche à nior
églé

Mortipiafionfphilonphinte

ODE À L'ENNEMI

Pas de pitié
les pauvres ouistitis
pourriront dans leur jus
Pas de pitié
le dos de la morue
ne sera pas ménagé
Cycle
Un tricycle
à ongles de pasteur
va jeter sa gourme
sur les autels de nos présidences
Pas de pitié!
Mourez
vils carnivores
Mourez
cochons de crosseurs de fréchets de cochons d'huiles de
cochons de caïmans de ronfleurs de câlices de co-
chons de rhubarbes de ciboires d'hosties de bordels
de putains de saints-sacrements d'hosties de bordels
de putains de fols herbes de tabernacles de câlices de
putains de cochons
Le petit doigt
fera merveille
dans le fessier
de l'abbesse
Baisse
tes culottes
Nous ne sommes plus
des garçons
prévenants

Pas de pitié!
Les aubes ridubonlantes
crèvent
et crèvent
et crèvent
l'odeur pâle
des maisons en chaleur
La dame
au doigt de porcelaine
se masturbe
sur les aines
de ma cravate
blasphémeuse
L'ouïe
Le rot des cochers
La diame-dame
luit
sur les parchemins de stupre
Les dos cadencés
protègent
les prunes puinées
Les prés
Les possédants
La puce de la mère Supérieure
Le clos
des gens
ardents
La vedette râpe
son sperme
de femme
Oullllll — Hahiya-diad-loup!
La loupe freinée
provoque
la diarrhée des sédentaires
Pas de pitiés
Mourez chiens de gueux
Mourez baveurs de lanternes
Crossez fumiers de bourgeois!

La lèpre
oscille
dans vos cheveux
pourris
Crossez vos banalités
Sucez vos filles!
Pas de pitié
Mourez
dans votre gueuse d'insignifiance
Pétez
Roulez
Crossez
Chiez
Bandez
Mourez
Puez
Vous êtes des incolores
Pas de pitié!

Claude GAUVREAU

Les poèmes, imprimés ici par ordre chronologique, ont été écrits du 26 juin 1950 au 16 août 1951 et sont tirés du recueil inédit intitulé *Etal Mixte*.

Le premier recueil de pièces et de poèmes dramatiques de Claude Gauvreau s'intitule *Les Entrailles*. Il fut écrit entre 1944-46 et comprend selon la terminologie de Gauvreau 26 objets. Trois d'entre eux ont déjà paru dans le manifeste *Refus Global* ; ce sont : *Bien-être*, *Au cœur des quenouilles* et *L'Ombre sur le cerceau* ; quatre autres, choisis par l'éditeur Roland Giguère, ont paru dans le recueil intitulé *Sur fil métamorphose*. Ce sont les objets suivants : *Les Reflets de la nuit*, *La Prière pour l'indulgence*, *Le Rêve du pont* et *Le Prophète dans la mer*.

Les trois objets présentés ici, diffèrent considérablement les uns des autres, *La jeune fille et la lune* est un objet fort représentatif des *Entrailles*. Le rythme est alangui par des phrases longues et des mots aux sonorités sourdes. La thématique utilise constamment la symbolique primaire d'une manière touffue et inextricable. Il faut peut-être d'abord, lire l'objet comme tel et rechercher le résultat au niveau de la totalité de cet assemblage qui formellement, présente la création inédite d'un univers anarchique. *Apolnixède entre le ciel et la terre*, par son langage, s'apparente davantage aux poèmes d'*Étal mixte*. Tout autant l'utilisation de la symbolique est imprévisible dans *La jeune fille et la lune*, tout autant l'est le langage d'*Apolnixède*... Ces deux objets présentent une autre analogie au point de vue dramatique. Il semble que les personnages puissent accéder, par la beauté convulsive ou baroque du langage et de l'image, à un nouvel état, généralement plus serein que le premier. Ceci peut se vérifier également dans d'autres objets. *Instinct semi-palpé* est un objet dramatique d'une durée d'une minute seulement. C'est un exemple de ces textes si brefs qui ont, sans doute, leur source chez les futuristes et les dadaïstes ; ces objets sont conçus pour créer l'instant de dépaysement total et la beauté fortuite — celle qui ne doit pas, selon A. Artaud, se répéter.

F. T.

LA JEUNE FILLE ET LA LUNE

(Le fond de l'eau. Entre deux eaux flotte la jeune fille noyée. En haut, à travers l'eau, le ciel est visible. Les nuages s'y entassent; seul un très petit rayon de lune trouve passage à travers les nuages et se reflète jusqu'au fond de l'eau.)

LA JEUNE FILLE — Les phares de la ville jouent des hymnes joyeux par rafales dans mes cheveux, l'angoisse pénètre sa lame de poignard lente dans les chairs, le brouhaha danse un quadrille sur le trottoir semé de bas de soie et la noyée flotte dans ses souvenirs.

L'eau est verte. J'ai soif.

Les mémères dandinent leurs derrières dans la promiscuité des boudins et la rue hurle sa plainte et son indifférence.

Taxi! dis-je. Et l'eau brune tournoie dans mes oreilles.

La ville avec ses voiles de fer ondoie dans son vertige, et les cœurs ballottés dans le creux de son rythme se réchauffent aux caresses du vide.

L'eau boit, l'eau mange, et je tiens mon œil clos dans son intestin.

Les cloches craquent à l'intersection des ruelles à sens unique, et les bébés effleurent mes jambes en traînant leurs derrières dans les charbons.

La ville de diamants frissonne et vomit la chair trop lourde et entassée et l'eau rampe jusqu'aux rebords des robes indécises.

Et la circulation se débloque, et les agents de police à la casquette bien reluisante dessinent des fleurs dans l'air avec leurs doigts, et les demoiselles émues s'acheminent au port.

Des sèves opiniâtres ont garni les arbres tristes des trottoirs, et les greniers tumultueux ont soupiré aux sons saccadés de ces pas jeunes.

La rivière étend son corps de dame riche habillée en Orient, et la ville trapue y reflète son amour.

La ville dépose son nouveau bijou sur la gorge de la rivière, un bijou de chair.

L'amante tressaille, et la chair s'installe muettement dans un sillon irisé de ses multiples seins.

L'eau silencieuse me parle en cadence.

Les poils de l'aurore ont scintillé en diamants, le vidangeur a balancé en arc le ding dong de sa musique, la fleur absente a promené le parfum de son fantôme sur la silhouette des cabanes modernes, et le flot par destin a entraîné sa charge.

Les genoux verts se sont montrés par-dessus l'herbe et les maringouins ont regardé à l'intérieur des pantalons. Le rivage n'a reçu du drap d'eau que l'apparence du silence et la paix s'est crue victorieuse.

Le carrousel a mené par les sentiers de ciment son désœuvrement. Les grasses filles se maquillent rythmiquement, et l'eau verte a dilué leur sueur. La ville a avoué sa vie dans ses craquements et l'eau hypocrite a avoué un masque de beurre.

Le soleil éblouit les fronts des demoiselles émues échappées à la lourdeur des caves.

Holà! Holà! Les rats du quai jeûnent!

La rivière a fait flac et puis s'est rabrillée de son bras gauche.

Le corps de la ville a sué à pleins pores frénétiquement les phares voraces de ses tourbillons, mais la foule gluante a répondu par le désert.

Hon! Hon! a fait la pie de l'usine.

Les gars en casquette ont créé de grandes ombres fantastiques en maniant les bras d'acier, mais la rivière taciturne avait rétabli sa peau bleue sur son sang noir.

La ville élevait en cap sa masse bossue et les paupières baissées de la noyée voyaient à travers la brume verte l'attouchement de sa froideur.

Verte! L'eau est verte, dit la noyée, et mon nez ne veut pas saigner.

Le corset charnu s'ébat non loin de la vapeur de l'engin; la rivière cèle toujours sa prise.

Le parc public surchargé d'allongements pâlis a dit merci quand les gratte-ciel ont penché leurs fronts qui s'ennuient. Mais cela n'adoucit pas mon néant.

Des flots de liqueur ont déferlé sur le pavé brûlant, mais
la tendresse couverte de plumes rouges est morte de
soif.

Des carcasses, dans leur mollesse horizontale, ont dit que
l'eau grise n'a pas rassasié.

Le cri du marché de poissons me parvient ficelé et la vie
par blocs assourdis.

Je vois la procession des ponts au bout des herbes marines
qui lancent au lasso leurs trémolos et tout-à-l'heure
le coq s'est tordu dans un caillot de sang.

Des jambes sans corps ont étiré leur blancheur embru-
mée au temps de la danse à la trombone du soleil.

L'eau me fait penser à la farine.

Pfiuu! Les sifflets des enfants ont fait silence et les talons
hauts des ménagères bouffies.

Chut!

La poulie du paquebot cille.

Non.

Oui.

Non.

Chut!

Quoi?

Non.

Un moteur à pétrole est brassé dans son ventre.

Pourtant non.

Chut!

Non.

Je n'aurai plus mal aux dents.

Mais qu'est-ce donc qui me chatouille?

Les lianes charnelles agonisent dans les vapeurs de chaux
de la vie.

Exclamation! Exclamation! je perds ta trace.

Hep! Hep! Torture dans l'anéantissement!

Pourquoi voulez-vous que je revive?

Etincelles dans les gouffres inarticulés, pourquoi venez-
vous me faire tressaillir dans mon silence comme
le cuisinier qui pique la saucisse avec les deux dents
de sa fourchette?

Des grappes de vie sans pitié ont infiltré leurs ventres
ronds dans la pesanteur de mon repos et je sens
sur ma chair à côté des veines glacées les reflets
bleus de leur chatouillement sucré.

Mais quoi? Mais quoi?

On me réveille par la torture.

Je dors. Je dors. Je veux dormir.

Le vomissement de la ville s'est englouti dans la débâcle marine et il n'y a plus de vie.

Où est la vie?

Le chant des boutons d'or alanguis dans les parcs publics martèle mon oreille comme l'assaut des jambes tordues des nains mérovingiens et les soupirs encore me parviennent des amours incolores.

Encore il me semble que mes narines se dilatent au parfum de la lune et que ma joue trouve place sur le sable de son manteau de velours.

La lune.

L'ECHO — La lune!

LA JEUNE FILLE — La lune.

L'ECHO — La lune!

LA JEUNE FILLE — J'ai rêvé de la lune.

A travers mes bandeaux je voyais la lune.

Ma langue d'enfant a sucé la cornet jaune de la lune.

J'ai dansé avec les crapauds de mon imagination sur la flûte tendre de la lune aux bords des trottoirs de ciment.

Je me rappelle la lune et la lune me rappelle la vie.

La vie a expiré dans l'extase de la lune et la lune a fracassé son jus pur sur les blocs de béton.

J'étais enfant et j'ai dit à la lune des paroles entremêlées de vase et de lumière comme un arc-en-ciel ensorcelé par un prisme et j'ai souvenir de vêtements trop étroits ou trop larges.

La lune avait plongé son doigt jusqu'au fond des égouts et je l'ai vue creuser les odeurs âpres et baiser l'âme de la cité immortelle.

Je n'aurai plus de repos.

(La jeune fille noyée commence à s'agiter et on dirait qu'elle veut tendre les mains vers le petit rayon de lune. Elle bouge par saccades comme un dormeur qui a un cauchemar. Ses yeux sont clos.)

Je veux dormir.

Les corps des noyés ont dit: Je dors, et ils ont suivi le courant comme des poissons géants.

Au coin d'une rue une fille arrange son bas et demeure un moment les yeux vagues dans les réflexions de sa cuisse. Pourquoi? Pourquoi la paix refuse-t-elle?

La procession des spasmes ne veut pas que je me repose.

Où allez-vous? Pourquoi cette éternelle procession qui est un lingot de feu dans la nuit?

Là! Là! Vous consommez mon repos dans votre brasier!

(Elle tend les bras convulsivement dans la direction du rayon de lune.)

D'où vient ce tuyau de vie?

D'en haut, d'en haut, là, je ne sais pas!

C'est le serpent de Saturne qui a cessé de se mordre la queue! Ha! Ha! Il est tombé dans l'eau!

Ma ville était inondée autrefois. Je me rappelle. Le ciel inondait ma ville autrefois. C'est là. C'est de là que ça vient.

(Elle essaie de soulever ses paupières et ne peut pas.)

Dans le ciel les astres chantent.

La laiterie céleste besogne toute la nuit et le liquide brillant coule de toutes parts dans le sommeil universel, flairé seulement des noyés. Et la plus grosse des mamelles s'épanouit au centre. C'est la lune.

L'ECHO — La lune!

(La jeune fille s'agite davantage et ses mains fouillent l'air comme un aveugle qui cherche quelque chose. Elle flotte toujours horizontalement.)

LA JEUNE FILLE — Les rosiers ont une odeur et la lune un éclat.

Mon être vibre. Je suis un pépin de pomme au soleil.

Je suis un linge de vaisselle accroché à un clou au revers du vent.

La lune a laissé s'égoutter son lait dans ma fosse.

Je le sais.

Je sens l'éclat de la lune sur mon ventre.

La lune a pourfendu la flot de son épée d'argent.
Des gouttelettes de lumière collent à mes tempes.
Il y a un rayon de lune.

Le silence de l'eau dormante a-t-il une fenêtre ouverte?

(Elle agite davantage ses bras et elle commence à flotter dans la direction du petit rayon de lune.)

Le sommeil silencieux m'appelle et l'éclat de la lune m'appelle.

Je ne peux pas trouver ce rayon de lune!

L'éclat de la lune n'est pas assez fort pour dévisser l'urne de mes paupières. La palpitation de mon âme demeure enfouie dans l'immobilité immuable.

Il suffirait pourtant de laisser choir tout le lait dans la plaine et les eaux.

Les tables des cabarets tournoient en éventail comme des cartes sur un tapis et puis le fourmillement à son tour s'éteint et la lune peinture l'obscurité en jaune.

Mon ventre endormi veut être peinturé en jaune et mes doigts engourdis et mes paupières mauves.

Les dents d'ivoire de la lune!

(A ce moment les nuages s'écartent et le petit rayon de lune devient une vaste illumination ayant la forme d'un manteau. La lune apparaît au centre resplendissante de lumière, vaste et épanouie.)

Mon cheveu dans les herbes dolentes tressaille.

La poudre de feu aboie dans mes veines.

Le démon aux cornes vertes gesticule une frénésie de tigre dans mon estomac.

Le courant marin me tient dans ses bras et l'éclat me tire avec sa perche.

Je suis un peu de crème qui coule du trou d'un pot.

(Elle flotte horizontalement dans la lumière de la lune puis elle flotte verticalement.)

Je pleure dans le doux manteau de velours.

Je vois du cinéma: mon enfance parade au pas de gymnastique.

J'entends les clairons et la foudre de l'âge.
La tour de la ville s'écroule avec fracas et les moribonds
de la cité volent à pleins bras au-dessus des ruines
en s'encourageant du craquement de leurs os.
Leurs visages n'ont plus de chair, j'en vois un, je me
reconnais dans le miroir des os de son bassin.
Une faux ocre fauche sans maître par habitude.
Hoquetons en chœur, frères!
La rivière placide vieillit mon jet de lune, il tremble com-
me un vieillard.

*(En flottant toujours, elle va en montant
dans la lumière de la lune.)*

Manteau émouvant, les hameçons cachés dans tes plis
m'entraînent vers ton cœur et ta cervelle et je ne
peux pas résister car je pleure.
Doux manteau, laisse-moi me réfugier dans ton éclat com-
me dans le flanc d'un chien.

*(Elle frotte sa joue au rayon de lune com-
me s'il était de velours.)*

Des cloches abîment le froid et le bariolent de mille tein-
tes dans le rythme d'un cœur qui naît à la vie.
Rivière, nous sommes saoules!
O doux manteau!

*(En s'agrippant amoureusement au rayon
de lune elle monte jusqu'à la lune. Elle
prend la lune dans ses bras.)*

La vie! La vie!

RIDEAU

APOLNIXÈDE ENTRE LE CIEL ET LA TERRE

(Un homme creuse dans la boue avec ses bras. C'est Apolnixède.)

APOLNIXEDE — Or ru magelcédance.
Les brins, les bus dôte finance.
Digue diguedon à l'heure où la pâleur digue l'adon.
Je meurs les chefs. au dieu des crêfes.
Apolchidance. Chirrie d'erbur.
Air pur au mur des luzes.

(La femme sourde couverte de voiles flotte dans l'air jaune.)

Et lerre cédère au fils du Très Puscule.
Digueron diguerondon didon au lantte des édredons.
Digue lou au paradou des mou lou.
Creux au creux des ézètes. Ils parleront la langue du
crepte agenouillé.
O lande par-dessus l'hiver chardiée.
Zédourkamouellan.
Diguera dezzerbe des bobnis.
Dig dig ô digra.
Chance del chadance.
Pâcri du moul chédène.
Soysons lessons barbillo.
Grèce phlèbe.
Ainsi soient les camérons qui don au pulson chanteront la
bataille sudgerri des Allas fariton des moulecs en
pénon. O Lari du Vel d'Ans camiou viah! Chén do
du bellac mio.
Razito vitalli.
L'hume fel lac sera brun au montant des îles.
Fraternon digue donc ou pardon au solfer. La vigilan-
toudézambom surveilla l'écriture des sommeils.

O lilas ô jasmins
 Superbes
 Mari a tella azanas cella.
 Pourké mita li.
 O zella qui mira Latila.
 Axernas figilli ourabi.
 Les plantes dromadères accourent mali. Serasse le chon
 du breton ami d'Allenson.
 Limporte arista contragellant l'umidor du patrer crizella.
 O Marihaver montre laguir.
 C'était si beau au po.
 J'avance les cerceaux aupir au trot. Seulement l'ivrance
 de la liberté.
 Les canos portero au fil de l'eau.
 Sur la jumase des sims révol.
 Atarro ati midar. Siholi ferrec zaloi. Madja therra.
 Zi inn zoun za oun zoun zoun
 Fédrec fatra.

LA FEMME SOURDE — Gué gué lé gué la Gué lé gué la
 Jigella a vis l'art dur
 A qui l'azur
 Pur
 Allonge les songes au delà des hontes fécondes.
 Fermée au monde j'écoute l'ellipse des partis sédentieux.
 O guémen guéten guéjen
 Fermée à l'auberge je palpe l'éternel charcuté par l'usure.
 L'éternel entier, l'éternel préservé.
 Aux enfants des Béguas
 Aux pâtes des sudans
 Aux accents des mégas
 Au fripa des tégelments
 L'arôme zélée cadence les muletots des persils.
 Fermée à l'ensemble. A l'enclose où fermente le grillon
 aux essences veloutées.
 J'arpente le demi-monde.
 L'anpan des moitiés.
 Met ah la kla Gré dlon gon gré dlon gon honne

APOLNIXEDE — Mé i ou a tel guitra.
Suspenda rachel boutré.
Les pistes fraîches qui relèvent des adis. Edidon ma-
lanche tab.
Zalziou téfel cader.
Palsoma les crêtes d'alban.
Ils reverront leur enfance.

*(De la boue il commence à extraire le coin
d'un tableau.)*

L'elpiro aux veines grises sortira de la remise.
Ainsi dit Andi.
O métailles! azurées.
Le grand prix du cofari surgira du sol campri.
Les étoiles dansent.
Les étoiles dansent sur son dos.
Les étoiles coulent sur son dos.
Oha! Le mul qui roule où l'apcule s'est tue.
Où l'ébor s'est tué.
Les étoiles roulent sur son dos.
Avri kémer au teint des rues.
Il sera semant l'hiver.
A la veille du carillon.
Légéber soura campil à la fût des trus d'anlebasse.
Fermiront les grus des vases.
Zout sou din zout sa sou dou
Krébébin krébeu békeu
A la foire des ancaleus.
Il surgira dès lors.

LA FEMME SOURDE — Assi essi assa
Scie scie scie
Pstiso pstiso au virament où les vellènes couradent
Où l'adieu s'enterne
Entonne le baume des frimas goëlanesques.
A l'abord des fréquences tardives.
Goëlands libérés, goëlands sans entraves, goëlands épurés
La tombe se saupoudre dans le blanc de leurs pieds.

La lure du regret odalisque fragmente l'obernacle.
Afrégua ofulgod zélissino
Eugeuhum agutte troub poutlougua émeher hersi kouklo
Haye!
Harse
Venella fradulcu vénéher!

(La femme sourde se met à creuser aux côtés d'Apolnixède. Elle s'enlise.)

(Apolnixède extrait de la boue le tableau sur lequel tout est imprécis. Il y a des taches de boue aux contours impénétrables. Apolnixède accroche la peinture dans le ciel. Graduellement des curieux s'assemblent autour du tableau: ils sont extérieurs à l'action. Quelques-uns marchent la tête en bas. Ils ont tous des traits uniformes et coulants.)

APOLNIXEDE — Enfance vrance.

Litzig choudra al ekka quand les pontes cunuront lèbotte
des zarnes.

Amildotte chégued tannedex.

Alerne caherne mon batte filodra.

Ranchiképel. Donne-moi l'éper des péés. Au sourcil qui
dolente.

A la grève du bé.

Du o di

Du baiser prémi.

Alinte qui sutirara les éponges des mèques fornichinés.

Gobo tébal farni.

Ah l'étoile.

Les gués les pénons les amboises les queudals.

Pétellé avragui du Silence aisance à la permette.

Avranimel. Il pense guère.

Guélé.

Les tisons contrebalançant l'ovaire des émuls précaires.

Les chants sodans de la forêt.

La crise des meus.

Des Treux.

Kifa alfa feroni fuldux

La berbe berba au cas des sions sédolnites.

Sionisme séduhur macroye.
 L'enfant soupire en galzant la noix.
 Jupir éméreldo cavuhidante.
 Libra doveu.
 Chétoine la guélette des marmirons
 Guiguelela guiguelele guiguele guila.
 L'astre gomponde au silus des palvés froguis.
 Aguévasse ô meurde.
 Silcha cré auternagon.
 A per a per a per aux cieux aux cieux à l'éitelber à l'étaïon
 à l'étaïard
 Au con
 Crémentonbigéguènébonsis.

(Les curieux se dispersent.)

(Les étoiles descendent suspendus au bout de fils. Elles éclairent le tableau et précisent les contours vagues qui se révèlent un jeune homme à tête de cheval qui s'arrache les yeux devant une immense feuille blanche.)

LE JEUNE HOMME — A so les sots J'ai mal

(Apolnixeède prend par la main le jeune homme à tête de cheval qui sort du tableau. Le jeune homme flotte autour d'Apolnixeède comme un satellite.)

LE JEUNE HOMME — Womo

Womo

Teul Teul

Maki-er-erhunnn-h

Va hi jhi ha jhi kwhih

Her her

Meuleude

(Le jeune homme éclate en sanglots et Apolnixeède devient tout couvert d'or d'un éclat insoutenable. Le jeune homme plonge ses mains dans la boue et porte de la boue à ses lèvres. Apolnixeède s'élève dans les airs, dans une ascension vers le ciel.)

APOLNIXEÈDE — Frère, frère, la charité est éternelle.

INSTINCT SEMI-PALPÉ

*(Des estrades comblées, une salle bondée.
A une grande assemblée politique un illustre tribun populaire se lève pour parler.
Son front s'emplit de sueur et ses yeux chavirent un moment dans une grande émotion; puis son sourcil se fronce et son front se plisse. Puis ses traits se détendent, et dans une passion frémissante, dans une inspiration soudaine inconnue, il parle.)*

L'ORATEUR — Nos peuples ont salué le safran assis sur une rize à côté d'une rize.

Les boulevards ont marché en zones synthétiques crachant les baigneuses ensoleillées comme une offrande stoïque.

Pas à pas et livre à livre l'étroit respir s'est anémié étreint d'un châle verdâtre.

Peuples en un je marche.

J'attends la clé verdâtre.

J'attends l'amulette qui prie.

A côté des murs olympiens et ravinés où le mendiant roux et la charité d'églantine baignent dans la tristesse splendide, le vide vitreux longe l'insoupçonné.

Le peuple en caravane sent l'entrecroisement voisin, le trépignement muet, vertical et monotone.

Le saut comme une bouche qui bâille.

A côté il longe.

A côté le mythe d'une ouate assourdie écarte gentement, éclipse d'une oscillation feutrée et immobile l'ondulation perceptible.

Tandis que la morne rigidité mange l'apôtre sans idiome perçu, les dents des peuples montrent leur blancheur altérée.

Les peuples aux aguets sentent leur compagnon invisible
et dans la longitude l'impatience, la pressante tigrie
qui s'effile.

O le calme mouvement et la chair immatérielle frôlée.

Et l'alchimie verdâtre pour nouer dans le sucre hermaprodite le baiser aigre de délivrance.

Peuples en un je rêve.

Mon errement aérien furette opiniâtrement la science de
l'alliance. La magie des mondes morts qui se résignent
aux mondes vivants.

La science et le climat de l'interchange.

J'accompagne le silence et la nuit et sur l'oreille de mon
compagnon furtif ma lèvre paralysée emprisonne
les mots de conviction.

La pesée de l'alliage fondu double trébuche perturbée.

Je côtoie l'amour.

Nullement nullement.

Nullement l'amour n'attend ma chaleur et ma complé-
tion. L'enchevêtrement des obstacles en globe in-
carne se taire.

Le peuple grince et sue de la vapeur comme une poulie.

Claude GAUVREAU

Vient de paraître

CORRESPONDANCE DE CHARLES GILL

Réunie, classée et annotée d'après les originaux par
Réginald Hamel

« Comme quoi rien ne change au pays du Québec »

En vente partout : \$7.00

Les éditions Parti pris

Boîte postale 149 — Station N, Montréal

BULLETIN D'ABONNEMENT À LA BARRE DU JOUR

Nom

Adresse

Veuillez m'abonner à partir du numéro

Vous trouverez ci-joint un paiement de

6 numéros : \$5.00 (1 an) à l'étranger : \$5.50

LA BARRE DU JOUR,

665, rue Crevier, Montréal 379, Qué.

études françaises

Revue consacrée aux lettres françaises
et canadiennes-françaises

Dans chaque numéro :

des articles, notes et documents originaux,
comptes rendus, écrits par des spécialistes canadiens
et étrangers ainsi que des textes de création.

ÉTUDES FRANÇAISES paraît 4 fois l'an :
en février, mai, août (numéro spécial) et novembre.

L'abonnement: \$3.00; le numéro: \$1.00.

Spécimen gratuit sur demande au Service de publicité
des Presses de l'Université de Montréal.

EN VENTE CHEZ VOTRE LIBRAIRE OU CHEZ L'ÉDITEUR



Les Presses de l'Université de Montréal
Case postale 6128, Montréal 101, Canada

LE CONSEIL SUPÉRIEUR DU LIVRE

fondé le 24 mai 1961

et constitué en société juridique depuis le 30 décembre 1964 est une fédération d'organismes professionnels groupant :

- L'ASSOCIATION DES ÉDITEURS CANADIENS (38 membres)
- LA SOCIÉTÉ DES ÉDITEURS DE MANUELS SCOLAIRES DU QUÉBEC (20 membres)
- LA SOCIÉTÉ DES LIBRAIRES CANADIENS (56 membres)
ainsi que des membres associés :
- L'ASSOCIATION CANADIENNE DE DIFFUSION DU LIVRE RELIGIEUX
- LE CENTRE DU THÉÂTRE CANADIEN
- LE CERCLE DES FEMMES JOURNALISTES
- LES JEUNESSES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC
- LA SOCIÉTÉ DES LIBRAIRES GROSSISTES
- LA SOCIÉTÉ DES POÈTES CANADIENS-FRANÇAIS
- LE SYNDICAT DES ÉCRIVAINS DU QUÉBEC

PUBLIE :

une revue : « VIENT DE PARAÎTRE » (Bulletin du Livre au Canada français) parution, cinq fois l'an — tirage 8,500 exemplaires — abonnement \$3.00

un catalogue : LE CATALOGUE DE L'ÉDITION AU CANADA FRANÇAIS — 1968, parution annuelle — tirage 2,000 exemplaires — 5,000 titres — 400 pages, \$3.50 net.

un annuaire : LA LISTE DES POÈTES DU QUÉBEC — tirage 1,000 exemplaires — liste des noms et adresses.

ADMINISTRE ET GÈRE (au Canada) :

LE CENTRE DE DIFFUSION DU LIVRE CANADIEN-FRANÇAIS
400 titres d'auteurs canadiens-français publiés au Québec —
Librairie l'École, 11, rue de Sèvres, Paris, 6e, France.

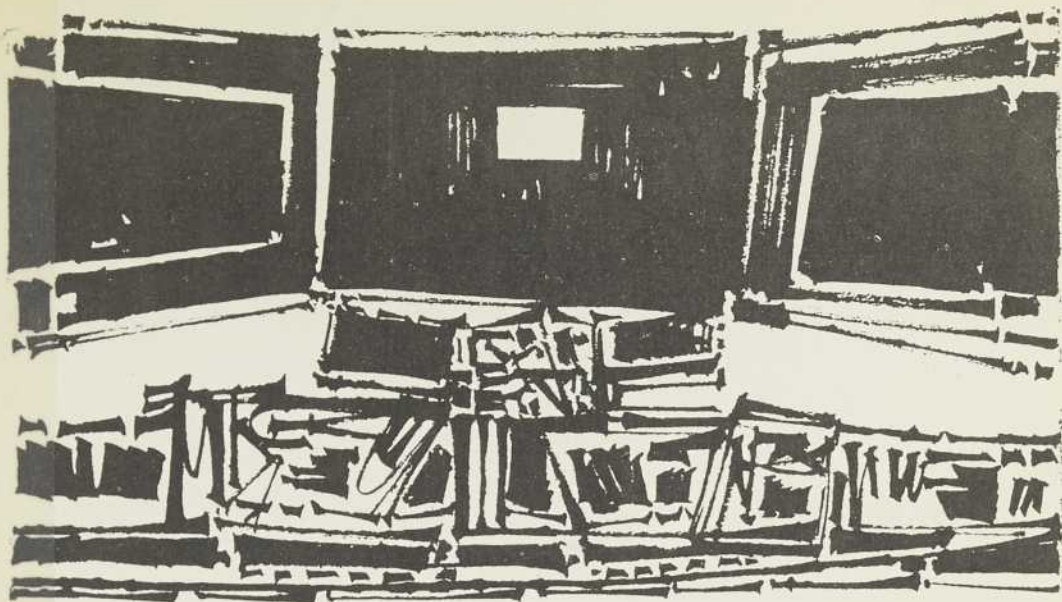
DIFFUSE :

LE CATALOGUE DE LIVRES CANADIENS EN LIBRAIRIE — 1968 — 2 volumes de 450 pages — bilingue — relié — \$20.00 net.

LE CONSEIL SUPÉRIEUR DU LIVRE

3405, rue Saint-Denis, Montréal, 18e, Qué.

Tél.: 845-5631



SOIR SENTIMENTAL

Visage: soleil agrandi!
Cette main qui respire contre la terre,
Ce fleuve en pur loisir,
Avril tout constellé de roses ...
O illuminée et soudaine
La neige dans le coeur de l'homme!
Je reconnais les yeux de ma souffrance:
Octobre abandonné d'amour,
Sous-bois embrasé, de baisers ...
Je porte un faisceau d'ombres
Jusqu'au bord de la mer;
Je te porte jusqu'au bout de mon sang.

Gatien LaPointe



Ce poème fait partie d'une nouvelle série de poèmes canadiens présentés par la

COMPAGNIE DE LA BAIE D'HUDSON

Textes de Paul-Émile Borduas, Claude Gauvreau, Marcel Fournier, Jean Stafford, Claude Bertrand, Alain Richard, François Gagnon, Bernard Teyssède, Michel Beaulieu, Rémi-Paul Forgues, Philippe Haeck, Paul-Marie Lapointe, André Bourassa et Gilles Hénault.



\$5.00