

Paul Émile Borduas

Écrits/Writings

1942–1958

Présentés et édités par François-Marc Gagnon
Traduction anglaise de François-Marc Gagnon et
Dennis Young

Introduced and edited by François-Marc Gagnon
English translation by François-Marc Gagnon and
Dennis Young

Couverture: Détail de l'enveloppe intérieure, une création jointe par
Claude Gauvreau et Jean-Paul Riopelle pour contenir les pages
non-reliées du manifeste '*Refus Global*'

Cover: Detail from the inner wrapper created by Claude Gauvreau
and Jean-Paul Riopelle to contain the unbound pages
of the manifesto '*Refus Global*'

Dessin / Design: *Jean-Paul Riopelle*
Texte / Text: *Claude Gauvreau*

Paul-Émile Borduas
Écrits / Writings 1942-1958

©1978 the authors / les auteurs

Printed in Canada
Imprimé au Canada

Published by / Édité par
The Press of the Nova Scotia College of Art
and Design, Halifax, N.S., Canada

Co-published by / Co-édité par
New York University Press
113 - 15 University Place, New York, N.Y. 10003, U.S.A.

I.S.B.N.:
0-919616-14-3 (Paper)
0-919616-13-5 (Cloth)
0-8147-1018-2 (Paper, U.S. Edition)
0-8147-1017-4 (Cloth, U.S. Edition)
Library of Congress Catalog Card Number: 78-65581

Contents

Translators' Note 7

Montreal and Saint Hilaire

Introduction 13

Charcoal 21

Ways to appreciate a work of art 23

From the day we are born . . . 37

Global refusal 45

Refus global (facsimile) 55

Concerning today's surrealism 71

Commentaries on some current words 73

Liberating projections 81

Travelling exhibitions display a confusion of purpose 117

An intimate communication to my dear friends 119

New York

Introduction 129

Some thoughts about the work of love and dream of
Monsieur Ozias Leduc 131

Paul-E. Borduas writes to us about Ozias Leduc 135

Ultimate and delirious creation 139

Paris

Introduction 143

Answer to an enquiry by J.-R. Ostiguy 145

Global Refusal: ten years after 151

One small cornerstone in the turf of my old prejudices 153

Index 157

À Mme. Gabrielle Borduas

Note des traducteurs

Translators' Note

Le lecteur du présent recueil est prié de ne pas perdre de vue que l'auteur des textes ici réunis n'eut jamais le privilège d'une longue éducation scolaire. Il quitta l'école primaire à l'âge de douze ans et dut improviser le reste de son éducation par ses propres moyens. Comme il est naturel dans les circonstances, sa culture visuelle fut plus poussée que sa culture littéraire. C'est en tout cas probablement la raison du style parlé de ses écrits. Les textes de Borduas n'ont pas fait l'objet d'un véritable travail de rédaction. Un propos y est suivi d'un autre, qui le précise, le complète, chemin faisant, sans que l'auteur ait senti le besoin de revenir sur ce qu'il venait d'écrire. Le texte recourt à l'aparté, à la parenthèse, comme on le fait dans la conversation. Par exemple, dans Refus global, un paragraphe entier est entre parenthèses. Il n'est pas rare non plus que des pronoms renvoient à un paragraphe précédent.

On ne s'étonnera pas dès lors que l'interprétation des textes de Borduas ait posé quelques problèmes. Bien souvent, il nous a paru que ses textes demandaient à être "traduits" d'abord en français avant de pouvoir l'être en anglais. Mais ce n'est pas tout. En plus des limites inhérentes à son éducation et au caractère sporadique de ses recours à l'écriture, Borduas écrivain s'est formé à l'école des poètes maudits et des surréalistes. Non seulement il admirait le "pur automatisme psychique" de la poésie de Breton mais l'idée même de manifeste exerçait sur lui une véritable fascination. À la vérité, quand'il écrivit Refus global, il paraît assuré qu'il n'avait pas encore lu les manifestes de Breton. Bien qu'il ne connut pas davantage le manifeste de Marinetti, Refus global a plus d'affinité avec ce dernier qu'avec ceux de Breton. Enfin, on peut penser que la volonté d'atteindre à l'"authenticité" existentielle interdisait à Borduas de revenir sur ses propres écrits dans le but d'en affiner le style ou la présentation.

Il en est résulté que la prose de Borduas est souvent obscure, même si, à l'examen, ces obscurités ne militent pas toujours contre leur auteur. Dans tous ses écrits, on ne peut manquer de percevoir la présence d'une intelligence remarquable aux prises avec ses propres difficultés d'expression. Le courage qu'il a fallu à Borduas non seulement pour lutter contre ces obstacles mais pour nous faire sentir son combat est d'autant plus remarquable. Non seulement Borduas ne recula jamais devant la vérité à dire, parfois au prix de terribles souffrances et pour lui et pour son entourage immédiat, mais il fut conscient des limites de son style. Il ne manqua pas au début de ses Projections libérantes de relever les commentaires malveillants que certains journalistes s'étaient permis de faire sur son style littéraire.

Nous avons reproduit fidèlement le texte français de Borduas, mais nous nous sommes permis quelques libertés dans la

The reader of these texts should bear in mind that their author left school at the age of twelve, and that his later education was almost entirely visual and oral rather than literary. Hence, perhaps, he writes rather as he might have talked: unwilling to amend a statement by returning to it editorially, he modifies it as he goes along, using great leaps or parenthetical asides, as one is prone to do in conversation. For instance, in "Global Refusal", one whole paragraph is actually written in parenthesis, and one can find pronouns that relate back over paragraphs.

This fact, that Borduas' use of language was limited by his upbringing and that he had little practice with the written word, would be enough to prepare one for problems of interpretation in his literary output. But, besides his early deprivation, by the time he actually came to express himself in writing he had seen the works of the poètes maudits and the surrealists, and had come to understand both the lore of Breton's "pure psychic automatism" and the power of the manifesto style (indeed, his manifesto has the impact of Marinetti's rather than Breton's). Not only this, but the moral absolute of existential "authenticity" had overtaken him, with its prohibition on editings or stylistic polishings.

As a result, his prose often becomes opaque, although it should be noted that, on examination, apparent opacities sometimes respond to Borduas' advantage. For there is, of course, an able if overburdened mind at work in these texts, and it is not difficult to admire its struggle or the courage needed to allow that struggle to be seen: Borduas not only spoke the truth as he saw it, at an exorbitant cost to himself and those close to him, but he was aware of limitations in his literary style and wrote in the face of sneering journalistic comments on it, as he reveals in Liberating Projections.

In the hope of shedding light on some of the obscurities of the French text, while at the same time preserving its substance and flavour for the Anglophone reader, the translators have inevitably therefore made compromises, although repairs have been made of all such minor errors as Borduas himself might have corrected had he been prepared to check what he wrote. For instance, elementary errors of tense or number have been eliminated and the use of the historic present has been to some extent regularised in its alternation with past tenses. On the other hand, mixed metaphors have sometimes been revised and sometimes left, and enough of Borduas' pleonastic style has been kept for the Anglophone reader to identify it, although it, too, has been frequently modified (for instance, "perfect harmony" becomes simply "harmony", or "faithful mirror of his humanity" becomes "mirror of his humanity", and so on). To some extent Borduas' repetitive, almost compulsive, use of certain words has also been modified. For him, for

traduction. Il importe que le lecteur en soit averti. Voulant à la fois éclairer certaines obscurités du texte et conserver assez de sa substance et de sa saveur pour le lecteur anglophone, nous ne pouvions aboutir qu'à des compromis. Aussi, notre traduction corrige quelques vétilles d'orthographe ou de lexique. Il nous paraît certain que Borduas nous aurait approuvé là-dessus, si nous avions pu le lui signaler. Ainsi, les erreurs dans les temps des verbes ont été éliminées. Borduas fait souvent alterner dans ses écrits le présent historique et le passé. Nous n'avons pas cru devoir le suivre là-dessus. Il nous est arrivé de sursauter devant certaines de ses métaphores et d'en aplanir quelque peu les aspérités. Par ailleurs, notre traduction concède assez à la tournure pléonastique du style de Borduas, pour que le lecteur anglophone la reconnaisse au passage. Même alors, il nous est arrivé d'alléger le style et, par exemple, de rendre par "harmony" "la parfaite harmonie", ou par "mirror of his humanity", "le fidèle miroir de sa complète humanité", etc. Dans une certaine mesure, les répétitions quasi obsessionnelles de certains mots chez Borduas ont été éliminées dans la traduction. Ainsi, pour lui, l'artiste authentique se doit d'être "généreux". Nous avons rendu ce mot par generous, liberal, bountiful, fertile, noble ou même courageous, selon les contextes. "Généreux", par ailleurs, est souvent synonyme de "courageux" sous la plume de Borduas.

Il est bien évident que certains de ces changements s'imposaient plus dans les textes narratifs que dans les textes polémiques. Nous avons tenu compte de ce facteur. Aussi, quand la structure d'un paragraphe ou la syntaxe d'une phrase était le fruit d'une intention polémique, comme c'est souvent le cas dans Refus global, nous les avons respectées. Dans d'autres textes, des changements syntaxiques ont été introduits pour rendre le texte plus intelligible en anglais. Par exemple, le second paragraphe de Manières de goûter une oeuvre d'art consiste en une seule phrase d'au-delà de cent mots. Elle est suivie aussitôt d'une série de courtes phrases, en staccato. Il nous a paru que ce second paragraphe se lisait mieux en anglais s'il était coupé en phrases plus courtes, alors que la suite gagnait à être regroupée en phrases plus longues. Comme ces changements ne compromettaient ni le caractère poétique ni l'intention polémique du texte de Borduas à cet endroit, nous n'avons pas manqué de les introduire.

Ici et là, nous nous sommes permis quelques crochets pour clarifier une obscurité, mais nous avons réduit l'appareil de notes au minimum, réservant pour une autre occasion l'exégèse des textes et l'étude de leurs sources (la monographie que François-Marc Gagnon vient de publier sur Borduas remplira amplement cette fonction). On ne trouvera exception à cette pratique que dans Projections libérantes,

instance, the true artist has to be généreux, a word for which the English can be rendered as generous, liberal, bountiful, fertile, noble or even courageous (indeed, another word frequently associated with the true artist is courageous).

Obviously certain changes are more acceptable in expository than in polemical pieces, and this fact has been respected. Indeed, where the paragraph structure and syntax are the result of a polemical intention, as in "Global Refusal", we have kept strictly to them. In other texts, however, changes of syntax have been made to increase the readability of the English. For instance, in "Ways to Appreciate a Work of Art", the second paragraph consists of a single sentence of over one hundred words, while the third contains a series of short staccato sentences. The former reads more lucidly for being broken into smaller units, while the latter reads more fluently for being built up into larger ones, and, with no polemical or poetic force at sacrifice, this was therefore done.

Here and there square brackets have been used to clarify an obscurity, but footnotes have been kept to a minimum, leaving exegesis and discussion of sources for another occasion (François-Marc Gagnon's recently published biography of Borduas). The only exception to this is in Liberating Projections, where some of the dramatis personae have been identified for the purpose of coherence.

The problem of rendering into English the title Refus Global has concerned over the past years a number of writers — whose alternatives to an exact parallel seem to have been "Total" for global, and "Rejection" for Refus. The present translators have preferred to keep to Borduas' own choice as closely as possible, not only because this permits a visual identity of the two phrases, but also because, at the climax of the manifesto, the repetition of "Refuse", "Refuse", "Refuse" can be rendered in the same magnificently plosive way in both languages, and because the poetic excess and omnipotent ambition of "Global" more clearly express that the "refusal" was not to be confined to Quebec alone — even if the effect was in the end to jolt only Quebec into awareness.

où quelques-uns des acteurs en cause ont été identifiés, dans la mesure où la cohérence même du texte pouvait en souffrir si cela n'était pas fait.

La traduction du titre même du manifeste n'est pas sans avoir posé quelques problèmes dans le passé. On a proposé Total Rejection, Total Refusal, Global Rejection, etc. Nous avons préféré refléter de plus près les termes de Borduas, non seulement parce que Global Refusal permet d'identifier visuellement le titre du manifeste, mais aussi parce qu'au centre même du manifeste, la triple répétition du mot refus a la même puissance explosive que refusal en anglais et parce que l'excès poétique et l'ambition du mot global rend mieux l'idée que dans l'esprit de Borduas, le "refus" ne pouvait pas se confiner au seul Québec — même si de fait le manifeste n'aura eu de répercussions que dans cette province.

Cette première traduction et publication intégrale des écrits de Borduas est le fruit de conversations tenues au Nova Scotia College of Art and Design en 1972. A ce moment, François-Marc Gagnon avait déjà tenté une première traduction de la majeure partie des textes. Mais cette traduction demandait à être révisée, ce que Dennis Young entreprit. Celle que nous présentons au lecteur est le fruit de plusieurs versions qui suivirent ces premières rencontres. Les traducteurs tiennent à remercier pour l'aide précieuse qu'ils leur ont apportée, respectivement pour la traduction anglaise et pour l'édition des textes français, le Dr. Kenna Manos et le Père Benoît Pruche.

*F.-M.G.
D.Y.*

This first comprehensive publication and translation of the writings of Borduas is the result of a conversation at the Nova Scotia College of Art and Design in 1972. At that time François-Marc Gagnon had already made a tentative translation of most of the texts, which Dennis Young undertook to revise. Further versions were prepared during the dialogues that ensued. The translators are indebted to Dr. Kenna Manos, of the Nova Scotia College of Art and Design, and to Professor Benoît Pruche, O.P., of the Université de Sherbrooke, for helpful suggestions during the final stages of the book.

*F.-M.G.
D.Y.*

Borduas avec ses amis à Montréal
Borduas with friends in Montreal

Photo: Susan Véroff

Collection: Musée d'Art Contemporain, Montréal



Montréal/Saint-Hilaire

Présentation

Une consultation même rapide du présent recueil convaincra aisément le lecteur du nombre et de l'ambition des textes rédigés par Paul-Émile Borduas à Montréal ou à Saint-Hilaire entre 1942 et 1952. Même si chacun est né de circonstances particulières, on peut suivre de l'un à l'autre un même fil de pensée.

Les deux premiers, écrits à Montréal, où Borduas demeura jusqu'en 1945, date de son installation définitive à Saint-Hilaire, furent publiés dans Amérique Française. Assez mal définie idéologiquement, cette revue venait tout juste de voir le jour: le premier numéro remontait à novembre 1941. Durant la guerre, l'intelligentsia québécoise, stimulée par ses contacts avec les réfugiés français et prenant nouvelle conscience des problèmes internationaux, tendait à multiplier ses moyens d'expression. Amérique Française fut l'un d'entre eux. On y traitait à l'occasion d'art et de littérature. Maurice Gagnon, François Hertel et Jacques de Tonnancour, tous trois liés à Borduas à l'époque, collaborèrent à cette revue. Rien d'étonnant dès lors à ce que Borduas l'ait fait également. Comme d'autres publications du même genre, Amérique Française eut de la difficulté à survivre après la guerre et parut beaucoup moins régulièrement à la fin des années '40. (Le dernier numéro parut en 1966, mais entre 1956 et 1962 aucun numéro ne fut publié.)

Le premier texte à paraître dans Amérique Française sous la signature de Borduas ne consiste qu'en un court commentaire sur un Fusain de Jacques de Tonnancour. Ce dernier s'adonnait alors aussi bien à des activités d'écriture et de critique d'art que de peinture. C'est à titre de critique qu'il s'était intéressé à Borduas. Il dut le rencontrer dès l'automne 1940, à l'occasion d'une exposition de la Société d'art contemporain, fondée l'année précédente. En août 1942, il avait publié dans La Nouvelle Relève un important article, intitulé "Lettre à Borduas", dans lequel il exposait avec clarté le passage que Borduas venait d'effectuer de la figuration à la non-figuration. Dans cet article, de Tonnancour faisait aussi allusion à des conversations et des rencontres avec Borduas. Vu ces circonstances, il pouvait paraître naturel qu'en novembre 1942, par esprit de courtoisie, Borduas commentât à son tour un dessin de De Tonnancour dans Amérique Française. L'association future de De Tonnancour au groupe de Pellan — il rédigea le texte du manifeste "Prisme d'Yeux" — devait nuire à la bonne entente entre les deux hommes. En 1942, cependant, on n'en était pas encore là.

Le commentaire de Borduas sur le dessin de De Tonnancour contenait, sous mode elliptique, le corps de pensée qu'il développera à loisir dans un second texte, également publié dans Amérique Française et intitulé Manières de goûter une oeuvre d'art (janvier 1943, pp. 31-44).

Introduction

Most of the writings of Borduas appeared during the period 1942-1950, prior to his self-imposed exile in New York and then Paris. The texts of these nine years were called forth by different circumstances, and vary in tone from polemical to studiously theoretical, and they may seem, at first glance, to be scarcely related. However, as an investigation of them will show, they in fact develop consistent and re-emergent themes, and reveal beneath their sometimes obscure use of language a subtle and consistent argument.

The two earliest pieces were written in Montreal, where Borduas lived until his move to Saint-Hilaire in 1945, and were published in Amérique Française. The first of them (November 1942), a short commentary on a charcoal drawing by Jacques de Tonnancour, was probably written in a spirit of "fair exchange", since de Tonnancour was a writer and critic contributing to the same journal, as well as an artist, and, in August 1942, in La Nouvelle Relève, had published "Lettre à Borduas", in which he traced the development of Borduas' paintings from figurative to non-figurative. De Tonnancour expressed in this essay a great enthusiasm for the gouaches of 1942, the first "unpreconceived" paintings of Borduas, and alluded to various conversations they had had. (The later relationship of de Tonnancour to the group around Alfred Pellan — for which he was to write "Prisme d'Yeux", their manifesto — was to create a distance between Borduas and de Tonnancour, but in 1942 this estrangement had not yet taken place.)

The article on de Tonnancour's drawing contains, elliptically, ideas that were haunting Borduas at the time and that were to be expressed in his next text, "Ways to Appreciate a Work of Art", published in Amérique Française (January 1943).

"Ways to Appreciate a Work of Art" was first given as a lecture, sponsored by the Philosophy Department of the Université de Montréal, to the Société d'études et de conférences, in the Prince of Wales Hall of the Windsor Hotel in Montreal, on November 10, 1942. This "Société", which later became a chic French Canadian ladies' cultural club, was at that time organizing weekly afternoon lectures by personalities from the world of letters, arts or philosophy. It is probably for this reason that the Borduas lecture gained much comment in newspapers the following day. One finds, for instance, in each of La Presse, Le Devoir, La Patrie, Le Canada and Montréal-Matin just that kind of confused résumé of the lecture which could create the need to see it printed fully elsewhere. Amérique Française was to provide the opportunity for this, two months later.

Ce nouvel écrit avait d'abord été donné en causerie le 10 novembre 1942, devant les membres de la Société d'études et de conférences, sous les auspices de la faculté de philosophie à l'Université de Montréal, dans le hall du Prince de Galles, à l'hôtel Windsor, à Montréal, sous le titre de "Mille et une manières de goûter une oeuvre d'art". Cette "Société" qui devint par la suite une sorte de club culturel était plus vivante à l'époque et organisait, une après-midi par semaine, une conférence donnée par une personnalité du monde des lettres, des arts ou de la philosophie. C'est probablement ce qui explique qu'au lendemain de la causerie de Borduas l'événement fut très commenté dans les journaux. On trouve autant dans La Presse, que dans Le Devoir, La Patrie, Le Canada et Montréal-Matin, des tentatives de résumer la conférence de Borduas. Ces sommaires durent paraître assez peu satisfaisants cependant, pour qu'on éprouvât le besoin de voir le texte imprimé intégralement. Amérique Française s'en chargea deux mois après.

La situation chronologique de ces deux premiers textes leur confère un intérêt particulier. Ils suivaient de près la présentation de 45 gouaches qui constituent la première exposition particulière de Borduas, au Théâtre de l'Ermitage (Montréal), du 25 avril au 2 mai 1942. Ils témoignaient de la récente percée de Borduas vers la non-figuration et "l'automatisme" et démontraient comment Borduas percevait déjà les conséquences sociales de son engagement esthétique, anticipant une pensée qu'on retrouvera éminemment par la suite.

Trois textes forment en suite la partie essentielle du manifeste automatiste, Refus global, c'est-à-dire la partie rédigée par Borduas lui-même, dont nous donnons aussi une première version, La transformation continue. Comme on sait, le manifeste qui a été facsimilé ici dans sa version originale et complète, comprenait également des textes d'autres membres du groupe notamment du poète Claude Gauvreau, de la danseuse Françoise Sullivan, du futur psychiatre. Bruno Cormier et du peintre Fernand Leduc. Toutes ces contributions étaient présentées sous une couverture conçue par Jean-Paul Riopelle et Claude Gauvreau. Précédant ces collaborations, les trois textes de Borduas, Refus global, contresigné par quinze membres du groupe, En regard du surréalisme actuel sous sa seule signature et Commentaires sur des mots courants, non signé mais certainement de Borduas, donnaient à la fois le titre et le ton à l'ensemble. La partie rédigée par Borduas, du moins la préface intitulée Refus global, avait été écrite peu après l'exposition Mousseau-Riopelle qui eut lieu du 29 novembre au 14 décembre 1947. Il est certain que John Lyman et probablement Ozias Leduc eurent une version du texte en main, dès février 1948, puisqu'on connaît la

It is of interest to note that these two earliest statements by Borduas follow the 45 gouaches of his first solo exhibition, of April 25 to May 2, 1942, at the Ermitage Theatre in Montreal, which represented his initial move towards abstraction and "automatism". They give an insight into the way Borduas came to this breakthrough and reveal that already he related his aesthetic commitment to social issues. In this, they presage his next writings, which were to appear in the manifesto Global Refusal.

Presented not as a single document but as a compendium of loose leaves (in a folder conceived by Jean-Paul Riopelle and the poet Claude Gauvreau), the total manifesto contained writings by other members of the automatist group: the dancer Françoise Sullivan, the future psychiatrist Bruno Cormier, the painter Fernand Leduc, and Gauvreau; but preceding these contributions and providing a title and mood for the whole, were the texts written by Borduas himself. These were "Global Refusal", countersigned by fifteen other members (of which we include a facsimile of the original French printing), "Concerning Today's Surrealism", signed by Borduas alone, and "Commentaries on Some Current Words", which, though without signature, was undoubtedly also by Borduas. The contribution of Borduas, or at least that section by him which gives the publication its name, was written at the beginning of the winter of 1947-48, and probably derived from an earlier fragmentary essay which we reproduce under the title of "From the day we are born . . ." We know that John Lyman,¹ and probably Ozias Leduc, had seen the text by February 1948, since the negative reaction of Borduas to the rather superficial appreciation of it by Lyman is recorded in a letter dated February 13, 1948. Nevertheless, perhaps because Borduas wanted to separate in the mind of the public his activities as a teacher at the École du Meuble from his role as leader of the automatist group, the manifesto was not to be published until the following summer, and was in fact put on sale at the Librairie Tranquille, on August 9, 1948.

réaction indignée de Borduas exprimée dans une lettre datée du 13 février 1948 à l'appréciation toute littéraire que Lyman en avait faite.

Toutefois, Refus global et les autres textes du manifeste ne devaient être publiés que l'été suivant et mis en marché à la Librairie Tranquille, le 9 août 1948, Borduas ayant voulu séparer nettement dans l'esprit du public, ses activités de professeur à l'École du Meuble de celles de chef du groupe automatiste.²

Publié avec des moyens de fortune, le manifeste se présentait comme une série de feuilles volantes imprimées à la Gestetner. Les droits appartenaient aux éditions Mithra-Mythe, c'est-à-dire à Maurice Perron, un des automatistes vivant alors à Saint-Hilaire, voisin de Borduas. Quatre cents copies furent imprimées et vite vendues, l'événement provoquant une véritable tempête de protestations et d'indignation dans la presse. La conséquence ne se fit pas attendre. Borduas perdit son poste de professeur à l'École du Meuble, le 4 septembre 1948: "... parce que les écrits et les manifestes qu'il publie, ainsi que son état d'esprit ne sont pas de nature à favoriser l'enseignement que nous voulons donner à nos élèves", comme dira la prose officielle.³

En plus des remous créés par le manifeste, la presse fit aussi écho à une faible campagne de protestation contre le renvoi de Borduas. Rien de bien convainquant ne sortit de là cependant. Aussi Borduas entreprit lui-même de voir à sa défense dans un long texte autobiographique, dont le but principal était de réhabiliter son enseignement aux yeux du public, d'affirmer les valeurs qui le sous-tendaient et de justifier son activité sur la scène artistique. Rédigé peu après son renvoi, le texte de Projections libérantes était presque achevé en décembre 1948⁴ et terminé en février 1949. Publié par le même éditeur que Refus global, ce nouvel écrit fut imprimé sous la forme d'un pamphlet de 40 pages et mis en marché en juillet 1949. Sa parution ne créa pas de perturbations analogues à celles causées l'année précédente par le manifeste.

Les deux derniers écrits de Borduas, pour la période, sont plus circonstanciels. Le premier a été publié en traduction anglaise par la revue Canadian Art, sous le titre "Travelling Exhibitions Display a Confusion of Purpose", dans son numéro de l'automne 1949 (pp. 23-24). Sa version française est inédite et nous la publions ici pour la première fois. Borduas avait déjà été appelé quelques fois à participer d'une ou deux toiles, à de grandes expositions, itinérantes d'"Art canadien", qu'on envoyait aux États-Unis, notamment. Dans son texte, il se dit insatisfait de ce genre de participation, parce qu'elles tendent à des fins d'illustra-

It was printed on an old Gestetner machine under the copyright of the publisher Mithra-Mythe, a pseudonym of Maurice Perron, one of the automatists then living near Borduas at Saint-Hilaire. The edition of only four hundred copies sold fast, and predictably drew a torrent of protest and indignation from the press; but most significantly for Borduas it led to his dismissal from the École du Meuble — a letter from the acting Minister of Youth and Welfare of the province declaring that this was because "... the writings and manifestoes that he is publishing, not to mention his state of mind, are not pertinent to the kind of teaching we want for our students."² This victimization however, was followed by only a weak campaign of protest.

It was, perhaps, partly because so little came of that protest that Borduas undertook to prepare his own defense in a long autobiographical essay — justifying in turn his teaching, the values he stood for and his activity in the art world. Thus, by the December of the same year as the manifesto,³ Liberating Projections was already well advanced and it was completed by the following February. Like Global Refusal it was published by Mithra-Mythe, and it appeared as a booklet of 40 pages, put on the market in July 1949. Significantly, however, it too failed to rekindle the fires of the manifesto.

Borduas' only other published piece of 1949 appeared in the autumn issue of Canadian Art, in translation, and was a short statement entitled "Travelling Exhibitions Display a Confusion of Purpose", in which he declared his discomfort with the large exhibitions containing his work that were then travelling abroad — on the grounds that they promoted an ill-defined "national" character at the expense of more progressive artists.

The last of the Montreal writings, "An Intimate Communication to My Dear Friends", was never intended for publication. It consists of seven sheets of paper and was typed between the first and the ninth of April 1950, and distributed by Borduas to the younger members of the automatist group (who had then just participated in a protest against the 67th Spring Exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts and had organized in opposition the "Exposition des Rebelles"). The main intent of the author was to define for them the potential of art as a social force in comparison with direct political action.

tion d'un "art national" encore peu défini et noient dans un vaste ensemble les propositions d'art plus avancées.

Le dernier texte, Communication intime à mes chers amis, est né de tout autre circonstance. Jamais destiné à la publication, il consistait en sept pages dactylographiées écrites les premier et neuf avril 1950 et distribuées par Borduas aux plus jeunes membres du groupe automatiste, qui venaient de participer à une manifestation de protestation contre le 67^e Salon du Printemps au Musée des Beaux-Arts de Montréal (en mars 1950) et d'organiser l'Exposition des Rebelles (du 18 au 26 mars de la même année). Borduas entendait y comparer, à leur profit, l'efficacité sociale de l'art avec celle de l'action politique.

De ces huit écrits, trois seulement ont déjà été traduits en anglais, mais un seul d'entre eux fut publié dans cette langue. Le premier, Refus global, a été traduit à deux reprises. L'écrivain anglais Simon Watson Taylor, ami de Riopelle, le fit une première fois; sa traduction fut approuvée par Borduas en 1950. Puis, en 1969, à l'occasion de la thèse de mademoiselle J. Vann de Winnipeg, les professeurs C. Jensen et G. Swinton de l'Université du Manitoba en firent une nouvelle traduction. Cette même circonstance fournit l'occasion à Béatrice Tellier et au Père Guy, directeur du Collège Saint-Boniface au Manitoba de traduire également Projections libérantes.

Quant à "Travelling Exhibitions Display a Confusion of Purpose", il a été, comme nous l'avons déjà dit, non seulement traduit (probablement par D.W. Buchanan) mais publié.

Aussi disparate et circonstanciel qu'il puisse paraître, ce premier groupe de textes forme un ensemble cohérent et doit être situé, pour être bien compris, dans le contexte idéologique de la période. Ces textes furent tous rédigés à un moment où l'on vit, tant au point de vue politique, social que idéologique, le dernier triomphe d'un régime d'oppression dans la province de Québec. Du même acabit que le renvoi de Borduas en 1948, sera la mémorable répression par la police de Duplessis des forces ouvrières de la compagnie Johns-Manville en grève à Asbestos, l'année suivante. Le régime Duplessis couvrait son ignominie en promouvant une idéologie de conservation des valeurs passées: l'agriculturisme, la religion catholique et un nationalisme étroit.

Aucunement intéressé à la sphère culturelle, le régime n'attachait de l'importance ni aux arts, ni aux lettres. Aussi, lorsqu'un petit groupe de peintres, d'amateurs et de critiques fondèrent la Société d'art contemporain (S.A.C.) en 1939, pour défendre les droits de la liberté d'expression

Of the eight Montreal and Saint-Hilaire writings, only three have already been translated and, of these, the Canadian Art statement is the only one that has actually been published in English, although the core document of the manifesto has been fully translated twice (by Simon Watson Taylor, in a version approved by Borduas in 1950, and then by Professors C. Jensen and G. Swinton of the University of Manitoba). The sole other Borduas writing to have been translated, is the text of Liberating Projections, rendered into English by Beatrice Tellier under the supervision of Father Guy, Director of St. Boniface College, Manitoba. Both this, and the translation by Jensen and Swinton appear in an M.A. dissertation presented at the University of Manitoba by Ms. J. Vann, in 1969.

As dispersed and circumstantial as they may appear, the Montreal and Saint-Hilaire texts nevertheless form a coherent ensemble when they are seen in the ideological climate of their time, for they were all written in a period which, politically, socially and ideologically, saw the last excesses in the Province of Quebec of the regime of oppression of Maurice Duplessis. Certainly, one must view the dismissal of Borduas in 1948, by the Duplessis government, in the same light as the violent police action against workers on strike at the Johns-Manville plant, at Asbestos, in 1949. Duplessis, of course, justified such actions in the name of conserving past values, but his regime was completely philistine and attached no importance to art or letters. And this indifference had been reciprocal: in 1939, when a small group of painters, art lovers and critics founded the Contemporary Art Society, for instance, their motives were exclusively "cultural" and centred solely on the notion that if the arts in Quebec were to have significance they must catch up with the European avant-garde.

Borduas alone seems to have realized that this "catching up" would challenge more than the academic art that prevailed through the influence of the École des Beaux-Arts in Montreal, the regionalist painters of Quebec, or the Group of Seven. His approach, from the first, refused to accept the art of these ivory towers, and insisted that there were broader social and political implications. Thus, his lecture "Ways to Appreciate a Work of Art", appearing at first sight to be a survey of Egyptian, Greek, Roman, Christian and Modern art, dwells conspicuously on the signs of decay in cultures, and there is no doubt that although ostensibly dealing with the great phases of art history, he had in mind, in fact, to hold a mirror up to his own culture,

en art, personne en dehors des cercles artistiques ne s'en soucia, ni n'en soupçonna même l'existence. Bien plus, même si les fondateurs de la S.A.C., John-Lyman en particulier, avaient bien conscience de défier l'hégémonie du Groupe des Sept, comme seul représentant du sentiment "national" en peinture canadienne, ils ne le faisaient pas au nom de valeurs québécoises. Ils entendaient plutôt donner une portée internationale à la peinture faite au Canada.

Borduas abondait aussi en ce sens, mais il comprit aussi que le rattrapage du mouvement international entraînait non seulement une remise en question de l'art régionaliste mais aussi bien de l'idéologie conservatrice prônée par le régime établi au Québec. Aussi sa conférence Manières de goûter une oeuvre d'art qui peut paraître à première vue comme une revue rapide des arts égyptien, grec, romain, chrétien et contemporain, traite en réalité des signes de la décadence des cultures. Il ne fait aucun doute que passant en revue les grandes étapes de l'histoire de l'art, il pensait surtout aux signes de la décadence de sa propre culture, dont la faillite idéologique s'imposait à lui comme une évidence. Le manque de générosité, le manque de sensibilité, le manque de désintéressement qu'il dénonce constamment dans le lointain passé, avait aussi ses applications dans le présent. Si les arts devaient rattraper le mouvement international, la société québécoise devait aussi sortir de son isolement provincial et défier les forces de répression, à savoir la religion et la politique conservatrice qui faisaient obstacle à son développement. Vu sous cet angle Manières de goûter une oeuvre d'art annonçait, six ans d'avance le manifeste automatiste.

Quand Borduas écrivit Refus global, l'idéologie dominante était toujours la même. La province de Québec avait pourtant subi un remarquable essor industriel et urbain, à la suite de la relance économique provoquée par la guerre de 1939-1945. La contradiction entre une idéologie prêchant les vertus de la vie rurale et de la religion catholique et la réalité vécue par les masses québécoises d'après guerre était donc devenue plus flagrante, pour ne pas dire plus grotesque. La même clique avait encore en main le pouvoir politique. Sur la scène artistique toutefois, un facteur s'était modifié. Le mouvement contemporain était maintenant divisé en deux tendances. La première, fidèle à l'idéologie dominante de la S.A.C. et ayant le peintre Alfred Pellan comme chef de file, tendait à se fixer dans des formules fauve, expressionniste, cubiste voire même surréaliste à l'imitation de l'École de Paris. L'autre groupe, autour de Borduas, essentiellement constitué par les jeunes peintres automatistes, qui avait partagé la même attitude de

the ideological failure of which appeared to him as evident. The lack of "generosity", the lack of "sensitivity", the lack of "disinterestedness" that he discovered in the remote past, had obvious equivalents in the immediate present. If the arts were truly to "catch up" with the international movement, then Quebec society as a whole had to get out of its provincial isolation and challenge the forces of repression — the religion and the conservative politics — that had retarded its development. Seen in this perspective, "Ways to Appreciate a Work of Art" is a portent of the automatist manifesto that was to appear six years later.

Indeed, when Borduas came to write "Global Refusal", the ideological climate of the Province of Quebec remained unchanged, even though tremendous industrial and urban development had resulted from the economic boom of the war of 1939-1945, and had made more evident, if not more grotesque, the contradiction between an ideology preaching the virtues of rural life and Catholic faith, and the reality lived by the masses. But although the same political clique was in power, on the art scene one thing had developed: the contemporary movement now contained a left-political as well as an a-political wing. On the one hand, faithful to the initial idea of the Contemporary Art Society, a group around the painter Alfred Pellan continued to stand simply for a parity with European fauvist, expressionist, cubist or surrealist formulas, while on the other, the group around Borduas, although sharing the same ideal of "catching up" (in their case, exclusively with surrealist automatism), was able to see that it had socio-political implications.

Although these implications were ignored by the regime, Jean-Marie Gauvreau, the director of the École du Meuble where Borduas was teaching, nevertheless came to worry about them. As early as 1946, therefore, Borduas had seen his teaching load reduced, in an attempt to check his

rattrapage à l'égard du surréalisme en particulier, entendait dégager pour la société québécoise les implications du surréalisme.

Une fois de plus, cette prise de position de Borduas et de ses amis, aussi importante pour le développement des arts au Québec qu'on la considère, fut complètement ignorée par le régime, sinon par un petit groupe d'amateurs d'art comprenant les artistes eux-mêmes. Seule la direction de l'école où Borduas enseignait commença à s'en inquiéter. Dès 1946, Borduas vit sa charge d'enseignement considérablement réduite par Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'École du Meuble, dans l'espoir de diminuer l'influence qu'il exerçait sur ses étudiants. Quand il publia Refus global, on ne s'en tint pas là cependant. Comme il l'avait fait auparavant, Borduas vit les implications sociales et politiques de son engagement esthétique. Non seulement Refus global dénonçait encore les valeurs de l'idéologie de conservation et les rejetait totalement, mais il proposait un nouvel ensemble de valeurs où ni la religion, ni le capitalisme (ni le communisme, il est vrai) n'avaient de part. Au lieu, étaient proposés l'anarchie et un nouvel espoir collectif de fraternité et de liberté. C'est alors que les gens en place comprirent et accordèrent pour la première fois quelque attention aux événements. Leur réaction fut rapide et brutale. Borduas fut démis de ses fonctions, abandonné à lui-même sans d'autres moyens de subsistance, pour lui et sa famille, que sa production artistique, difficile à vendre. Projections libérantes exprime son amertume et sa révolte à l'endroit du procédé, sans pour autant suggérer la moindre velléité d'en rabattre sur ses positions. Son texte se termine sur une note de défi à l'endroit de ceux qui ont tenté de l'écraser:

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 leurs droits au travail-passion et vomiront votre travail-corbée insignifiant et stérile. Des centaines d'hommes referont une société où il sera possible de circuler sans honte et de penser haut et net.

Si on la compare à ces textes, il apparaît tout de suite que Communication intime à mes chers amis a une portée plus limitée. Elle ne s'adressait qu'à un petit groupe. Toutefois son contenu n'est pas étranger à celui des textes précédents. Les liens du politique, du social et de l'esthétique étaient perçus avec beaucoup d'acuité au sein du groupe automatiste, en particulier chez ses plus jeunes membres. Leur besoin de travailler à un changement profond de la société québécoise n'était pas moins aigu. Aussi Borduas sentit la nécessité de distinguer à leur usage entre l'action politique et l'action artistique. Une manifestation récente

influence on the students. On the publication of Global Refusal, however, official reaction was at last aroused, since in it Borduas emphasized fully the social and political implications of his beliefs. Not only did he denounce the values and ideology of "conservation", but he proposed a new set of values in which neither religion nor capitalism (nor communism for that matter) were to have any part. Anarchism and a new collective hope of fraternity and freedom were proposed instead. The dismissal of Borduas was immediate and brutal, and, since it was not possible to make a living at that time from his painting, he found himself and his family without means of subsistence. At the end of Liberating Projections he expressed his bitter response to this outrageous process. Defying the regime which had tried to crush him, he concluded his text with these words:

Gentlemen, you are reaching nevertheless the end of your power. I sense that soon hundreds of men will rise from the lower depths to shout their disgust and lethal hatred at your face. Hundreds of men will claim their inherent right to life. Hundreds of men will claim their right to self-inspired work and will vomit up your stupid and sterile forced labour. Hundreds of men will remake a society in which it is possible to move without shame and to think aloud and directly.

Compared with the earlier texts, "An Intimate Communication to My Dear Friends" has a more humble scope. Yet although it addresses itself privately to a small group, its aim is not at all alien to the earlier writings. The connection between the artistic, the social and the political was so well perceived by the automatist group, especially among its younger members, and the urge to work for a profound change in Quebec was so great, that Borduas felt the necessity of setting down for them a distinction between two types of social action: the artistic and the political. As the occasion for this, he chose their recent protest against the exhibition already mentioned.

organisée par eux pour protester contre le Salon du Printemps lui fournit l'occasion de le faire. Ils avaient eu recours à des moyens d'expression symbolique pour faire valoir leurs vues. Ce type d'action paraissait à Borduas plus cohérent avec l'activité artistique que le pur et simple engagement dans un parti politique (fut-il le parti communiste) ou la prise en charge d'une tâche politique visant à des résultats immédiats et à des changements à court terme. Sans mépriser la chose politique, il réaffirmait ce qui allait être son choix: un choix pour l'art et pour l'art seul, étant entendu que les créations d'art ont leur importance sociale et leur efficacité à long terme.

This type of symbolic action seemed to him more congruent with artistic activity than the commitment of oneself purely and simply to a party or a political task, aiming at immediate results and short range change. Without despising the political task, he stated what was to be his own choice: a choice for art and for art alone, in the understanding that great creations had their social importance and their long range effects.

1. Citée par John Lyman, "Borduas et la Société d'art contemporain". Paul-Émile Borduas 1905 - 1960, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1962, p. 41.

2. Voir François Léger, "L'affaire Borduas", in Le Quartier Latin, 8 octobre 1948, p. 1 et 2, où cette raison est invoquée.

3. Lettre de G. Poisson, ministre de la Jeunesse et du Bien-être de la province de Québec, à Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'École du Meuble, en date du 2 septembre 1948.

4. Voir C. Doyon, "À paraître", Le Clairon de Saint-Hyacinthe, 10 décembre 1948.

1. See Evan H. Turner, Paul-Émile Borduas, 1905 - 1960, Montreal Museum of Fine Arts, 1962, p. 41.

2. Dated September 2, 1942, to Jean-Marie Gauvreau, director of the École du Meuble.

3. See C. Doyon, in Le Clairon de Saint-Hyacinthe, December 10, 1948.