

Bulletin d'histoire politique

Guerre et représentation

André-G. Bourassa



Volume 3, Number 3-4, Summer 1995

La participation des Canadiens français à la Deuxième Guerre mondiale : mythes et réalités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1063493ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1063493ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association québécoise d'histoire politique
Septentrion

ISSN

1201-0421 (print)

1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourassa, A.-G. (1995). Guerre et représentation. *Bulletin d'histoire politique*, 3(3-4), 284-301. <https://doi.org/10.7202/1063493ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

GUERRE ET REPRÉSENTATION

André-G. Bourassa, professeur

Département de théâtre, UQAM

Les arts de la représentation ont été, à propos de la guerre, un medium d'information et d'interprétation; ils en sont aussi une mémoire: c'est la «représentation de la guerre». Mais les artistes et leur mode de production ont été bousculés par la guerre, avec ce qu'elle comporte de transfert de compétence et de changements dans les conditions de leur pratique: c'est la «guerre de la représentation». Dans les deux cas, les Canadiens français et les Québécois — la distinction a pour but d'inclure certains artistes du Québec qui ne sont pas d'origine francophone mais qui en sont inséparables dans le domaine non verbal — ont été profondément concernés. L'objet de l'étude sur la représentation de la guerre sera surtout le théâtre, mais il sera aussi question de peinture; celui de la guerre de la représentation sera surtout la peinture, mais il sera aussi question de théâtre.

La représentation de la guerre

Qu'il y ait, au Québec, des traces de la Deuxième Guerre mondiale dans les arts de la représentation, cela va de soi. Les plus anciennes ne viennent évidemment pas des artistes qui ont participé aux hostilités — les hostilités viennent à peine de démarrer — mais de ceux qui ont été confrontés à la problématique d'une guerre qui les appelait à l'étranger et dont l'appel prit à l'occasion — par les affiches et par certaines émissions-radio — une forme de représentation.

Comédies

Dans les *Fridolinades* de Gratien Gélinas, par exemple, le sketch de 1945 qui s'intitule «Le flop populaire»¹ vise évidemment le premier «bloc» que les Québécois ont tenté de députer à Ottawa. Mais l'auteur ne prend pas de position claire sur l'enjeu majeur de l'élection à laquelle le bloc a participé: la conscription. Il se contente de faire rire aux dépens d'un parti dont la délégation est numériquement faiblarde: «Les vingt et un premiers membres

du parti seront mes vingt et un ministres [...]. En devenant membres du parti, vous aurez la chance d'entrer dans notre grande et terrible Société secrète [...]. A.J.C. par en dessous²). Une affiche qui se lit «Notre maître le conditionnel présent», se moque de Lionel Groulx, le maître à penser du groupe Jeune Canada qui noyaute le Bloc; il faut savoir qu'un des volumes de *Notre maître le passé* parut en 1941. Fridolin fait tout de même lecture d'un télégramme que l'assistance dut recevoir d'un rire complice: «Cher Fridolin... Si tu veux être élu, promets qu'il n'y aura pas de conscription: c'est simple et ça n'engage à rien. Signé: Mackenzie King».

Il y a évidemment d'autres *Fridolinades* qui, bien avant celle de 1945, évoquent la guerre avec humour, comme «Baptiste s'en va-t-en guerre» en 1939, ou «La guerre devant l'opinion publique» en 1940. Mais Gélinas évite, au début des hostilités, de dire les choses de façon trop explicite; la guerre, comme telle, n'est pas un évènement dont on a envie de faire rire.

Avec le sketch «Si j'étais King»³, en 1943, on voit que le ton du discours de la guerre est devenu hautement politique. Le scénario fait allusion à la célèbre Conférence de Québec et le texte comporte des allusions aux pouvoirs requis à cette époque par le gouvernement fédéral. C'est ainsi que le délégué canadien — King —, s'adressant aux chefs d'État étrangers, ses visiteurs officiels, s'écrie dans un élan du cœur:

Ah, quand il s'agit d'aller à votre aide, nous savons oublier nos querelles fratricides! Quand il s'agit de voler à votre secours, nous faisons l'unité: il n'y a plus alors chez nous de Gogoths anglais et de Gogoths français, il n'y a plus que des Gogoths [...]. Et c'est en continuant d'être vos alliés que nous sommes assurés de rester toujours et intrinsèquement Gogoths⁴!

La même année, le sketch «La guerre totale» se fait sur un fond d'affiches de propagande, couvertes de slogans ironiques comme «Mères de famille, gagnez des indulgences en même temps que la guerre» ou encore «Jeunes Canadiennes, perdez tout ce que vous voudrez, sauf la guerre». On se rend compte que le conflit commence à bouleverser les structures sociales, surtout en ce qui concerne la place des femmes dans la société. Comme dans cette conversation d'ouvrières de nuit:

— [...] on est indépendantes!

— Oui, madame: je vous dis que m'ame Casgrain⁵, même dans son plus beau temps, avait jamais espéré autant pour les femmes.

— Moi, j'avais toujours trouvé mon mari chanceux de ficher son camp de la maison tous les matins.

— Vous travaillez pas en dehors avant la guerre?

— J'avais essayé: je voulais aller *weaver* à la *factory* de coton.

— Mais votre mari voulait pas.

— Non, puis le *recorder* non plus: il disait que ma place, c'était à la maison avec les enfants.

— On sait ben: les hommes, ça comprend rien.

— Seulement, là, vu que je travaille pour sauver le pays, le bonhomme a été obligé de prendre son trou.

— Parce qu'il y a pas à dire: c'tte guerre-là, c'est nous autres, les femmes, qu'on est en train de la gagner [...]. Savez-vous que ce système-là, ça va vous couper la famille.

— Écoutez là, vous: on peut toujours pas avoir des enfants puis sauver la race en même temps!

— Non, Certain! Je vous dis qu'élever la famille, puis bolter des avions en même temps, ça prend des femmes qui ont du poil aux pattes!

— [...] D'autant plus que le ministre qui est venu nous voir, l'autre jour, nous l'a dit: «La famille c'est bien beau, mais sauvons la démocratie d'abord!»⁶

Le rire finit par devenir une arme de survie, faite de matériaux récupérés, comme dans «Le troisième front du rire», toujours en 1943. Écoutez la proposition de Fridolin au premier ministre canadien:

Allô, Mackenzie? C'est Fridolin qui parle... Ah!... *you not speak French?... O.K., me speak English, never mind I talk two tongues, me, I am instructed enough, me. Now listen, Mac: the war, she is not going all right. I have better idea. My idea is to make an Armée du rire... Yes, Army of the laugh... Yes, and the troupe that will envahir the ennemy will be nice little soldats... Yes, with cute little guns...*⁷

Entre alors sur scène des danseuses vêtues en grenadiers formant une «ligne de filles» d'un genre particulier, devant une affiche où on peut lire:

Plus rien n'importe sauf
la victoire du Rire.

Ne jetez pas vos vieilles blagues ni vos mots d'esprit usagés
Adressez-les au
Comité de récupération de la Gaieté⁸.

Affiches

Les *Fridolinades* ont fait, en 1943, un sort particulier aux affiches du ministère de la Défense nationale. Ces affiches sont un autre type de représentation de la guerre. Faites sous la responsabilité d'Albert Edward Cloutier — qui était d'origine franco-américaine, avait suivi ses premiers cours d'art au Monument national de Montréal et était devenu directeur artistique de la Division des affiches⁹ — ces affiches ne valent généralement que par leur message. Leur platitude réaliste n'avait souvent d'équivalent

que l'énorme pression qu'elles cherchaient à exercer dans les milieux populaires. On connaît leur utilisation agressive du «YOU». Même le symbolisme y est parfois mis à profit, comme dans «Canada's new army needs men like you» qui superpose le soldat à la moto fringante au chevalier monté sur un cheval bondissant¹⁰.

L'affiche eut pourtant sa révolution, grâce à des artistes juifs du Québec qui avaient acquis — en Europe, ou par l'entremise de réfugiés européens — une connaissance approfondie de l'expressionnisme allemand et l'avaient déjà utilisé en peinture dans une perspective sioniste et socialiste. Il s'en est suivi, par exemple, une série impressionnante signée par Harry Mayero-vitch¹¹. Ce dernier, de naissance montréalaise, diplômé en architecture de l'Université McGill et pratiquant également les arts visuels et la poésie, fut directeur artistique du Wartime Information Board de 1942 à 1944¹². Même Charles Fainmel, qui est arrivé de Pologne quand il était enfant et a commencé au Monument national un apprentissage qu'il a complété à Paris, a donné dans l'expressionnisme; on note en particulier, à propos des usines de guerre, une affiche d'une qualité remarquable dans le genre ouvriériste¹³.

Drames

La scène du théâtre et de la radio n'a pas présenté que des comédies. On ne pouvait pas se contenter de rire, sauf, par exemple, pour tourner en dérision ceux qui trouvèrent le moyen de tirer profit du rationnement, comme dans les *Fridolinades* intitulées «Coup d'œil sur l'arrière-front»¹⁴, en 1943, et «La grève des ménagères»¹⁵, en 1944. Ce ne fut pas long que les représentations de la guerre touchèrent au drame. Il s'ensuivit notamment un sketch où Gélinas s'inspira d'une lettre ouverte d'un vétéran aux journaux (lettre dont le texte n'a pas été retrouvé). Cela donna «Le départ du conscrit», première version de l'attachant personnage de Tit-Coq. Il a son côté comique, bien sûr, mais avec un arrière-goût dramatique indéniable:

— Comme ça, ça vous met pas trop en *moses* de repartir?

— Moi? Je serais prêt à faire tirer mon portrait pour la propagande: «Un autre conscrit part pour le front, le sourire aux lèvres!» Ça serait pas pire, ça, sur les papiers, hein?

— Le Sourire serait pas... un peu jaune?

— Bah! Sur un portrait en noir et blanc, ça paraît pas! Il y a juste une petite affaire qui me chiffonne.

— Ouais?

— Un homme a beau être heureux, y a toujours une crotte qui retrousse, si tu regardes jusqu'au fond... Y a un gars, mam'zelle: j'ai chambré avec durant la guerre. On a à peu près le même âge, tous les deux. Un gars qui avait l'air en

parfaite santé, comme moi. Seulement, paraît qu'il avait quelque chose qui n'allait pas [...]. Ça fait qu'il a eu sa *discharge*. Il reste à Montréal, en plein chez eux, il risque rien, il fait dix piastres par jour dans les munitions; par-dessus le marché, il va peut-être essayer de me voler ma blonde... pendant que moi, classé A numéro un, je m'en va au diable vert risquer de me faire péter la fiole à une piastre et trente par jour. Whoopee!¹⁶¹.

Vous devinez la suite, telle qu'on la trouve dans «Le retour du conscrit»¹⁷, en 1946, et dans *Tit-Coq*, en 1948: sa blonde ne l'a pas attendu, d'où le drame.

Qu'il y ait eu des situations comiques ou dramatiques auxquelles le théâtre se soit référé de façon privilégiée durant la Deuxième Guerre mondiale, ce n'est pas suffisant pour faire du bon théâtre. La référence à ces situations aurait pu prendre la forme d'un bulletin de nouvelles, d'une nouvelle littéraire ou d'une lettre. Or le traitement sur scène des situations engendrées par la guerre, il faut bien l'avouer, ont été au départ bien traditionnelles. Elles ont pris la forme de la revue et du drame, comme nous l'avons montré, puis du mélodrame. *Tit-Coq*, à ce point de vue, est moins fort, en 1948, que «Le retour du conscrit» de 1946. Dans ce dernier sketch, la situation dramatique à laquelle se trouvent confrontés les amoureux à la fin de la guerre est résolue par le dialogue des personnages principaux, à un moment où ils sont seuls, et c'est à même leur force de caractère qu'ils puisent leur énergie. *Tit-Coq*, au contraire, patauge dans le mélodrame: une «vieille fille» aigrie alarme la fiancée sur le risque d'attendre son promis pour rien, et un «padre» bien pensant agite la crainte, chez un jeune soldat souffrant de son illégitimité, de faire naître à son tour des «bâtards». Ce mélo a eu un succès monstre chez nous, mais il faut avouer qu'il a été un échec total dans les milieux où le divorce était permis et où on trouvait déjà bon nombre de familles reconstituées.

Le thème du gamin qui vit métaphoriquement les guerres du monde dans sa ruelle et celui du soldat qui revient de guerre et doit se réinsérer dans la vie quotidienne ont été repris par un écrivain qui était adolescent pendant la guerre, Marcel Dubé. C'est d'abord *Zone*, en 1951, avec ses luttes armées entre une bande de jeunes contrebandiers de cigarettes et les policiers d'un poste de quartier. C'est ensuite, du même Dubé, la pièce *Un simple soldat*, en 1957, avec un fils qui retrouve, rentrant au pays, une famille dépassée par la vie. Ces drames de Dubé sont bien construits. Les mobiles et les moteurs de l'action ne sont jamais placés en dehors des protagonistes principaux, qui sont interprétés par des acteurs issus, pour plusieurs, à commencer par Dubé lui-même, de l'École du Théâtre du Nouveau-Monde.

Il faut mentionner ici une autre œuvre, celle que Roch Carrier a tiré d'images de son enfance sous forme de roman d'abord, de pièce de théâtre ensuite: *La guerre Yés sir!* Cette adaptation fut également interprétée par le Théâtre du Nouveau-Monde, en octobre 1970¹⁸. Il est intéressant de voir que les retombées de la guerre au pays, telles que vécues par Dubé adolescent et Carrier enfant, ont généré des images assez concordantes.

La guerre de la représentation

En 1942, année du 300^e anniversaire de Montréal, Gélinas s'était joyeusement moqué, dans un sketch intitulé «Les vrais découvreurs de Montréal», de Louis Jovet et de sa troupe que la guerre avait empêchés de rentrer à Paris et qui avaient fait des démarches pour s'installer au Québec. On a fait plus que s'en moquer; on a mis en branle l'Union des artistes — fondée cinq ans plus tôt — pour contrecarrer ce projet considéré comme néocolonialiste. Un critique et historien du temps écrit:

La rumeur voulant que Louis Jovet, réfugié en Amérique du Sud, vienne s'installer à Montréal avec les vingt-quatre membres de sa troupe détermine l'Union des Artistes, groupe local de l'American Foundation of Radio Artists, à faire une démarche auprès du gouvernement fédéral afin d'empêcher cette invasion en bloc [...]. Cette attitude [...] donne lieu à des accusations de chauvinisme étroit, voire même de francophobie, [...] cette façon insolite d'élever un barrage contre la venue de Jovet exilé est d'une cruauté difficilement justifiable et [...], du point de vue culturel sinon du point affaires, sa présence prolongée à Montréal eut été profitable à tous¹⁹.

Peu s'en fallut que soient mis dans le même sac que Jovet et sa troupe, des comédiens juifs réfugiés à New York, comme François Rozet, qu'on trouve avec la Comédie de Montréal²⁰ en 1941, ou encore Ludmilla Pitoëff à qui la même Comédie de Montréal offre de reprendre, en 1942, un rôle rendu célèbre en France à l'occasion du 500^e anniversaire du procès et de l'exécution de Jeanne d'Arc. Pitoëff laisse d'ailleurs une marque profonde, interprétant les rôles principaux de deux pièces de Claudel avec les Compagnons de Saint-Laurent, au Gesù: *L'otage* à la fin de novembre et *L'annonce faite à Marie* au début de décembre 1943. Elle constitue alors sa propre compagnie, avec notamment Yul Brynner, et prend à l'Ermitage la relève des Compagnons qui ont abandonné le théâtre des Sulpiciens pour celui des Jésuites; elle y reprend *L'otage* et monte *La maison de poupée* d'Henrik Ibsen. C'est alors qu'elle convainc deux jeunes Compagnons, Jean Gascon et Jean-Louis Roux, qui hésitent à abandonner la médecine pour le théâtre, de ne pas le faire sans se donner une solide formation que les

metteurs en scène du Cartel, dont elle et Jovet, se feront un plaisir de leur offrir quand Paris sera libre. Le théâtre au Québec allait profiter largement de ces apports professionnels, ce qui compensait pour la perte de la section française du Montreal Repertory Theatre dont la salle fut cadennassée et le directeur, Mario Duliani, d'origine italienne, enfermé de juin 1940 à octobre 1943 dans deux camps de concentration successifs au Canada²¹.

Pour comprendre ce que put être la guerre de la représentation, les données de la peinture sont plus faciles à mettre en parallèle que celles du théâtre, parce que les positions y sont plus tranchées, surtout si on étudie la question à partir des positions prises par les signataires de *Refus global* durant une période très précise qui va de la fin de 1946 au début de 1948. C'est l'époque où Charles de Gaulle se retire du gouvernement provisoire de la France d'après-guerre, laissant les socialistes mettre en place la Quatrième République, ce qu'ils font en laissant vite tomber les communistes qui avaient pourtant lutté ferme dans les maquis de la résistance²². Il s'ensuit des luttes acharnées où les artistes se battent sur tous les fronts, dans la confusion la plus totale: engagement politique des existentialistes, réalisme socialiste des communistes, anarchie des surréalistes, etc. La correspondance inédite de Paul-Émile Borduas avec Josephine Hambleton²³ aborde cette question dès le 4 décembre 1946; nous y voyons que les Automatistes ont déjà opté, avec ce qui s'appellera l'abstraction baroque ou abstraction lyrique, pour la révolution de la peinture plutôt que la peinture de la révolution. Hambleton écrit:

D'après ma conversation avec quelques-uns des professeurs de l'Art Association, j'ai compris que les anciens combattants s'intéressent peu à la peinture abstraite, parce que leurs imaginations n'ont pas encore été éveillées? Êtes-vous d'accord? Ou le degré d'intérêt que prennent les anciens combattants à la peinture abstraite dépend-il du professeur²⁴?

Elle songe à l'œuvre d'artistes comme Moe Reinblatt, de l'Aviation royale canadienne, qui était un «*Official War Artist*» proche, lui aussi, de l'expressionnisme allemand. Il y avait, dans la même foulée que Reinblatt, celles et ceux qui œuvrèrent à la promotion de l'«Effort de guerre», comme Fritz Brandtner, Ghitta Caiserman-Roth, Alma Duncan, Louis Muhlstock (avec qui Borduas a exposé en 1941) et Fred Taylor, sans oublier ceux qui les suivirent sur le «front industriel», comme Caven Atkins et Leonard Brooks²⁵. Borduas répond d'abord d'une façon un peu désinvolte:

Pour ce qui est des anciens combattants, mademoiselle, j'en rencontre tous les jours sans pouvoir les reconnaître tout au moins à leurs pensées sur l'art. Il y en a d'imbéciles et d'intelligents, d'évolués et de non évolués.

Je ne doute pas que pour leur plus ou moins d'intelligence cela dépende surtout de leurs parents et pour leur plus ou moins d'évolution cela dépende de tous les professeurs qu'ils ont eus et de toutes les circonstances qu'ils ont vécues²⁶.

Hambleton, sœur d'un professeur de l'Université Laval dont on saura plus tard — au moment de son arrestation — qu'il fit de l'espionnage pour le K.G.B., n'est pas facile à désarmer. Elle soumet alors à Borduas des questions bien précises sur l'art dit des anciens combattants, questions qui incitent Borduas, dans une lettre de la fin de décembre 1946, à lui livrer des commentaires qui font réfléchir. Elle mérite d'être citée longuement, car elle est encore inédite:

Si je vous ai répondu que je ne voyais de distinctions particulières au sujet des problèmes picturaux chez les anciens combattants, c'est qu'à aucun de ceux que j'ai eus comme élèves la guerre n'a appris quoi que ce soit dans ce sens.

Par contre je constate chez la plupart une évolution politique notable.

Ici, mademoiselle, ne croyez-vous pas qu'il est grand temps de voir clair dans ces deux questions, art — politique, qu'on confond dangereusement?

L'art, le seul qui m'intéresse, le seul qui soit vivant, est une invention. Non une nouvelle utilisation plus ou moins ingénieuse de formes connues, mais une véritable invention totalement neuve dans sa forme sensible, donc dans la matière qu'elle apporte à l'intelligence.

Il ne peut se situer qu'à la fine pointe de la conscience²⁷. Il ne peut être qu'unique, inimitable, fatal, dans son harmonie. Et pour avoir ces qualités généreuses, spontanées, il ne peut être que profondément désintéressé. Ce n'est pas à lui de savoir si ce qu'il apporte à l'homme est immédiatement bon ou mauvais. Qu'il soit figuratif ou non figuratif il n'y a aucune différence essentielle, et à toutes les époques il fut ainsi.

Donc les œuvres d'art que les générations ont conservées ont toujours modifié la connaissance, et la connaissance est classée et ordonnée et prouvée par la science et la science modifie à son tour l'économie et l'économie régit la politique²⁸.

De l'activité individuelle de l'artiste, activité exceptionnelle, généreuse, nous arrivons ainsi à l'activité collective, ordonnée, intéressée à un mieux immédiat, à la politique²⁹. Qui elle, désire la meilleure utilisation de la connaissance pour la plus grande joie; et ici nous pourrions recommencer avec l'artiste scientifique.

Je reprends votre question: — «Je voulais apprendre si, puisqu'ils ont plus que tout autre groupe social, ressenti le choc des troubles sociaux de nos jours, ils ne trouvaient pas la peinture abstraite trop peu expressive de leurs anxiétés.»

Mademoiselle, leurs anxiétés sont d'ordre social. Non pictural. Voilà pourquoi peut-être je constate une évolution politique et une indifférence plastique, et s'ils en recherchent l'expression dans l'art, c'est ordinairement par l'extérieur, c'est-à-dire dans les sujets traités, et ces sujets ne sont pour les artistes, les seuls de tout à l'heure, que des prétextes, que des occasions à une plus grande connaissance, ils ne communiquent ainsi qu'avec l'illusion. La réalité étant la forme même, non l'aspect de cette forme.

Ce désir de voir dans l'art l'expression d'une anxiété d'ordre social immédiate, je le constate surtout, non chez les anciens combattants, mais chez la plupart des intellectuels anglais à tendance socialisante. Je le constate aussi, pour être plus particulier, chez Diego Rivera, et à sa suite chez plusieurs peintres mexicains. Je constate aussi le même désir dans les publications sur l'art pictural de la Russie. Et en général dans tout l'art américain³⁰.

Inutile de vous dire que jamais dans ces exemples je n'ai ressenti la fortifiante impression de jamais vu, qui seule peut nous enrichir. Je considère toutes ces œuvres comme futiles, illusoires ou grossières³¹. Et les prétentions de ces fabricants, indéfendables.

Nous pouvons dans les arts français suivre les signes avant-coureurs de la révolution française, allant en se précisant constamment, à partir d'un siècle avant sa réalisation politique³²; nous retrouvons ces mêmes signes infaillibles au sujet de la révolution russe, longtemps avant sa réalisation, dans l'art russe et dans l'invention du marxisme en 1857³³.

Je n'ai aucun doute que la révolution plastique de l'école de Paris³⁴ soit le signe d'une révolution politique future que j'ignore.

[Vous écrivez]: — «les Canadiens-français expriment dans la peinture abstraite un nationalisme ardent.» J'aimerais mieux lire un humanisme ardent. Nationalisme étant habituellement employé dans le sens politique³⁵.

Comme Hambleton revient à la charge en citant le peintre de guerre Moe Reinblatt, dont on a vu qu'il applique aux scènes de guerre et aux affiches de propagande militaire les règles du réalisme socialistes qu'il utilisait auparavant à propos des milieux ouvriers et défavorisés, Borduas répond, le 22 février 1947 (en corrigeant d'ailleurs l'épellation du nom du peintre juif qu'Hambleton avait transcrit de façon approximative):

Je ne crois pas connaître Reinblatt³⁶, en tout cas, si j'ai vu de ses œuvres reproduites, j'ignore son nom.

Pour votre ancien combattant qui revient à la charge.

Quels que soient les drames qu'il aura vécus, s'il est ignorant de la peinture, mais s'il est sensible à l'harmonie de la forme peinte, ou de la couleur, s'il a

l'intuition de leur signification propre, s'il est sans préjugé, il aimera ma peinture. (Croyez-vous qu'il soit possible de posséder tant de qualités à la fois?...)

Cela ne changera cependant jamais rien à rien. Je reste convaincu que lors même qu'il n'y aurait au monde aucune autre personne que moi pour justifier honnêtement mes toiles, j'aurais exactement les mêmes raisons de les faire.

Car en supposant une absurdité, qu'un être soit parfaitement dissemblable du reste des hommes, il n'en resterait pas moins intéressant et émouvant que cet être inhumain laissât la trace de ses préférences, de ce qui lui ressembla le plus.

Mais je suis convaincu qu'où je peux me reconnaître dans ce qui m'est le plus intime, le plus particulier, des millions d'êtres pourraient aussi se reconnaître s'ils étaient passés exactement par où je suis passé. Et je garde l'espoir qu'il leur suffira de connaître suffisamment mes tableaux pour reconnaître en eux les mêmes résonances!

Il serait facile de conclure de cette lettre que Borduas prône l'expression individualiste aux dépens de la compromission personnelle. Ce serait mal le connaître, puisque le même jour il revient sur le sujet d'un point de vue différent, dans une lettre à Jean-Paul Riopelle, qui est alors à Paris et se pose gravement la question de l'engagement du peintre. La réponse, nettement anticommuniste, va dans le sens d'un combat qui se situe dans un ordre autre que celui de la prise de position partisane:

Il est très important de continuer des manifestations de groupe à Montréal. C'est une action révolutionnaire de premier ordre. Un public de plus en plus nombreux compte sur nous. Il est jeune et ardent et c'est à peu près le seul contrepoids à tout ce qui l'opprime.

Les communistes³⁷ sont d'un égoïsme immédiat dégoûtant. Ils sont à ce sujet inutiles. Ils font plutôt figure d'opresseurs que de libérateurs.

Notre petite poignée d'hommes est plus seule pour l'action que jamais mais aussi plus nécessaire que jamais.

Aucune reculade n'est permise. Les ponts sont coupés, le salut est en avant dans la générosité complète.

Le jugement de Borduas, dans la mesure où il porte sur le réalisme socialiste et les théories artistiques ouvriéristes, est assez proche de celui des surréalistes sur le même sujet. Le plus étonnant est qu'il date de la fin de 1946, soit avant le questionnaire distribué en mai 1947 par le groupe «Cause» sur le sujet, donc avant le manifeste *Rupture inaugurale* qui en est ressorti et fut adopté le 21 juin 1947, au Café de la Place Blanche, puis publié le 4 juillet, avec 48 signatures, dont celle de Jean-Paul Riopelle³⁸.

Quand Borduas parlait à Hambleton de ces artistes de guerre qu'il connaissait et qui ne lui paraissaient pas devoir leurs qualités à la guerre comme telle, il devait penser à Pierre Gauvreau et à Robert Roussil. Si on veut parler de Canadiens français, ce sont les noms qui viennent spontanément à l'esprit, avec celui de Jean Dallaire, d'Ottawa.

Dallaire est un cas particulier. Il était à Paris au moment de la déclaration de la guerre. Il se laissa malheureusement rassurer par le climat de la période qu'on a appelée la «drôle de guerre»:

En mai 1940, Dallaire, indifférent aux décisions des états-majors et des chancelleries, songeait à partir en Italie afin de prendre contact avec les grands peintres de la Renaissance. L'occupation de la France l'obligea à passer quatre ans au camp de concentration de Saint-Denis, en banlieue de Paris, où étaient internés les civils canadiens qui n'avaient pu rallier la Grande-Bretagne en juin 1940. N'ayant pas eu le privilège de pousser ses études bien loin, Dallaire mit à profit ces longues années de réclusion pour acquérir une culture générale qui lui avait manqué jusqu'alors. Pendant son incarcération, il demeura dédaigneusement à l'écart des intrigues et des petites combines de l'univers concentrationnaire. Il songera sans doute aux connivences de certains détenus lorsqu'il dépeindra plus tard «Le collaborateur»³⁹.

Il a peint ou du moins dessiné durant la guerre, et un dessin de 1940, *Prélude pour un dégoûté*, montre quel type d'«études» picturales il a faites à Saint-Denis: on y voit un pastiche d'une toile de Salvador Dali, avec un pianiste à moitié démembré qui tient en mains une montre molle, pendant qu'une colombe discrète s'élève sur un paysage dénudé⁴⁰. Les touches du piano de Dali étaient surmontées de figurines communistes; le dessin de Dali comporte, lui, une tour étique qui pourrait évoquer le mirador d'un camp nazi. Les dessins de Dallaire, si on pense aussi à celui, même année, d'un squelette tronqué d'ancien mondain⁴¹ — écrasé par un engrenage dans le même paysage désertique, au pied de la même tour encore plus étroite — manifestent nettement un traitement de forme et de contenu bouleversé par les événements mondiaux. Du point de vue formel, cependant, Dallaire n'en était pas à ses premières études, ni même à ses premiers squelettes à la manière de Dali⁴²; c'est du point de vue du contenu, si imaginaire soit-il, qu'il apporte un élément nouveau, celui d'un observateur du milieu concentrationnaire.

Robert Roussil s'est engagé dans l'armée en 1943, avec le Régiment de Maisonneuve. Il a participé avec ses collègues à la libération de la Belgique et des Pays-Bas. Il a aussi fait la campagne du nord de l'Allemagne en 1945. Dessinateur depuis son enfance, il était connu comme tel au régiment où

des copains nostalgiques lui demandaient parfois de les gratifier d'un dessin de «pin up» sur leur sac. De retour au pays, il profite d'une bourse de réinsertion en choisissant d'étudier les arts à la Montreal School of Art d'Arthur Lismer. Il a déclaré, lors d'une entrevue: «Je ne pouvais pas aller à l'École des beaux-arts parce que je n'avais pas les diplômes [...]. // Quand on faisait de la glaise à l'école, moi j'en voulais pas cinq mais cinq cents livres. J'ai besoin de ça. Je suis physique»⁴³.

Mais Roussil n'est pas que physique. Il est idéologique aussi. L'«arrestation» d'une de ses œuvres, *La famille*, exposée temporairement, à l'automne de 1949, sur la pelouse de l'école de Lismer à Montréal, et le «bannissement» de la sculpture et du sculpteur réclamé par quelques bigots de Tourettes-sur-Loup en France en 1958, l'ont plongé bien malgré lui dans les combats pour la liberté d'expression, combats où même Jean-Paul Sartre et le Comité de défense des intellectuels sont intervenus⁴⁴. Sa murale et ses sculptures sur le thème de la paix sont également célèbres: *La paix*, sculpture vandalisée par un censeur intempestif devant la Galerie d'Agnès Lefort, rue Sherbrooke ouest, en 1951; une murale sur le thème de la paix en 1952, année où il participe au Congrès mondial de la paix à Vienne et découvre les fresquistes mexicains Orozco, Rivera et Siqueros; une autre sculpture sur *La paix* sculptée en l'honneur de Mao Tsê-tung⁴⁵ en mai 1953 à l'occasion de l'exposition «Place des artistes», en face de la Librairie Tranquille. Le moins qu'on puisse dire, c'est que la guerre a laissé chez lui des traces: représentation de la guerre au moyen du thème de la paix, référence au rôle des communistes dans la lutte antinazie. Mais guerre aussi de la représentation, avec cette propension aux formes relativement abstraites, voire même à l'expressionnisme abstrait dans une importante commande publique de Toronto.

Pierre Gauvreau, qui avait suivi le cours d'officier (C.O.T.C.) durant ses études régulières et dont le père, Lucien Gauvreau, avait été major dans le Régiment de Maisonneuve durant la première guerre mondiale, s'est enrôlé comme officier des forces actives en avril 1943, avant la conscription. À la différence de Roussil, Gauvreau n'a d'expérience de la guerre proprement dite que celle des événements vécus en Angleterre. Par principe, toutefois, ce n'est pas la représentation de la guerre qui l'intéresse en peinture, mais la guerre de la représentation. C'est en 1944, alors qu'il est encore à Montréal, qu'il livre ses premiers tableaux non figuratifs; un dessin de lui est publié dans le *Quartier latin* cette année-là. D'Angleterre où, après l'armistice, il travaille au rapatriement des troupes jusqu'à l'été de 1946, il participe à l'exposition organisée par Françoise Sullivan à New York en

janvier et à la première exposition des Automatistes à Montréal, en avril⁴⁶. Rentré au pays, il met à profit sa bourse de réinsertion en s'inscrivant comme étudiant libre à l'École des beaux-arts de Montréal durant quelque trois ans. Il entre ensuite comme annonceur à CHLP, en 1949. Puis il passe, d'abord comme annonceur, à la télévision de la Société Radio-Canada où il devient réalisateur et auteur. Mais c'est d'abord à titre de peintre, voire de polémiste, qu'il s'exprime à son retour de guerre.

C'est en effet lui qui rédige, avec Riopelle, la critique adressée à Borduas sur la position de ce dernier à l'égard de Breton et du Surréalisme dans le *Refus global*. Il est aussi l'auteur des lettres cosignées par Maurice Perron, Jean-Paul Riopelle, Françoise Riopelle et Magdeleine Arbour, adressées aux journaux *Le Clairon* et *Le Devoir* au sujet de certaines positions publiques à l'égard du *Refus global* et du congédiement de Borduas. Il signe seul une lettre au journal *Le Canada* intitulée «Le Surréalisme est-il mort?» et rédige un manifeste contre la Loi du cadenas que signent neuf des signataires du *Refus global* et plusieurs autres personnes, manifeste qui sera publié dans *Le Devoir* et *Le Canada*, au début de février 1949⁴⁷.

Pierre Gauvreau aussi, comme Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean-Paul Riopelle et Robert Roussil, a fait en Europe la découverte du socialisme. Il faut se souvenir que c'est un travailliste, Clement Richard Attlee, qui est vice-premier ministre dans le cabinet du gouvernement de coalition de Winston Churchill en 1940, et qu'il devient Premier ministre avec l'élection des travaillistes, de 1945 à 1951. Gauvreau était donc très au courant des grands enjeux politiques de l'heure, très au courant aussi des grands enjeux esthétiques dont il prenait la défense.

La situation des artistes de Montréal était difficile; ils étaient peu nombreux et déchirés⁴⁸. La lettre suivante de Paul-Émile Borduas à Fernand Leduc, le 6 janvier 1948, pendant la rédaction de *Refus global*, le montre bien, comme elle montre la relation du groupe aux luttes socialistes, surtout les luttes socialistes françaises:

Vos difficultés parisiennes, le retour de Jean-Paul R[iopelle], occasionnèrent un moment de trouble. La côte est gravie. La marche en avant se poursuivra à une hauteur accrue.

La raison du désespoir momentané fut l'impossible entente profonde des mouvements révolutionnaires⁴⁹.

Vaguement l'espoir persistait de mener un jour l'action délivrante dans l'union indissoluble des forces transformantes universelles. Ce temps tarde à venir.

L'erreur nous revient.

Il ne fallait pas confondre l'ascension au pouvoir d'une forme politique renouvelée⁵⁰, avec la régénérescence [*sic*] totale de la sensibilité collective. Sans cette régénérescence [*sic*] complète, la révolution est partielle, ne dure.

Le groupe français Cause, en 1947, fit nettement passer la révolution de l'art avant l'art de la révolution. On peut dire que Borduas avait commencé cette lutte dès décembre 1946; Pierre Gauvreau aussi, peut-être même dès 1944. Dans cette lutte des arts, la deuxième manifestation publique après l'exposition des Automatistes en 1946, ce fut la représentation *Bien-être*, une pièce en un acte de Claude Gauvreau — frère de Pierre —, le 21 mai 1947. La représentation théâtrale prenait enfin sa place dans la guerre de la représentation et venait boucler la boucle.

★ ★ ★

Permettez-moi, pour finir, de vous citer quelques souvenirs, histoire de vous rappeler combien, au pays, les «mises en scènes» de la guerre laissaient sur les enfants des traces indélébiles.

Mon plus ancien souvenir, celui de la visite du roi et de la reine, juste avant la guerre, est une frustration. Je m'étais fait une joie à l'idée de voir passer le cortège sous notre balcon, boulevard Lasalle; mais nous n'avons vu qu'une cavalcade de limousines dont les vitres avaient été blanchies au savon Bon-Ami: ce fut mon premier spectacle, et je n'ai même pas la preuve que les vedettes n'avaient pas été remplacées par des doublures. J'ai également souvenir de mon père, réformé, qui patrouillait la ville avec le Canadian Peace Corps les soirs de *black outs*, avec le masque à gaz et le casque de fer qui ont servi à mes premiers déguisements. Et cette marche au pardon dans le parc derrière la maison, au bord du fleuve, en pleine nuit, avec la voix du curé au micro et une foule armée de lampions lanternés que j'observais de la galerie arrière; on chantait religieusement: «Dieu de clémence // Ô Dieu vainqueur // Sauvez, sauvez la France // Au nom du Sacré-Cœur».

L'Armée réquisitionna l'Auditorium de Verdun, derrière chez moi. Je revois ces chars d'assaut qui simulaient des scènes de guerre et transformèrent, sous nos fenêtres, notre parc en champ de bataille. Et ce V1 ou V2, dont j'oublie le nom mais pas la chose, exposé sur le terrain de l'actuel Palais du commerce en vue des campagnes de «Bons» de la victoire, et que nous observions gravement de la cour du Jardin d'enfance où se dresse aujourd'hui le pavillon de l'UQAM où j'enseigne le théâtre. Et le délire qui accompagna le lancement, par avion, de feuilles volantes qui tombaient sur la ville, jusque dans la cour du Jardin d'enfance, et annonçaient la chute de Berlin. Et ces rouleaux de papier jetés par les fenêtres le long du parcours

du tramway quand mon frère et moi sommes rentrés chez nous, dans notre costume de pensionnaires, avec col dur, manchettes et boutons militaires, prendre congé de la guerre.

On ne fait pas de l'art — ni peinture ni théâtre — avec des anecdotes, même empreintes de bons sentiments. Mais comme je comprends Louis Malle d'avoir senti le besoin de mettre de l'ordre dans les souvenirs de guerre de son enfance et produit ce très beau film qui s'intitule *Au revoir les enfants*! Peut-être m'aurez-vous donné l'occasion, par un retour méthodique sur cette époque, de donner une structure à certaines visions de mon passé, de notre passé.

Notes

1. Sigle rappelant l'Association catholique de la jeunesse canadienne (A.C.J.C.), les Jeunes Canada et l'Ordre de Jacques-Cartier (*Fridolinades* 1945-1946, p. 27-28, 33 et 39).
2. En langage populaire : «Agissez par en-dessous».
3. *Ibid.*, p. 161-186.
4. *Ibid.*, p. 185.
5. Thérèse Casgrain, militante féministe québécoise.
6. *Ibid.*, p. 80 et 85-87.
7. *Fridolinades* 1943-1944, p. 17-18.
8. *Ibid.*
9. Marc H. Choko, *Affiches de guerre canadiennes: 1914-1918, 1939-1945*, Montréal, Méridien, 1993, p. 71
10. *Ibid.*, affiche n° XXVI.
11. *Ibid.*, affiches n° XLV et XLVIII.
12. Esther Trépanier, *Peintres juifs et modernité; Montréal 1930-1945*, Montréal, Centre Saidye Bronfman, 1987, p. 145.
13. Choko, *op. cit.*, p. 79, et affiche n° XLIII.
14. *Ibid.*, p. 103-113.
15. *Ibid.*, p. 194-195.
16. *Fridolinades* 1945-1946, p. 57-58.
17. *Ibid.*, p. 254-263.
18. [Jacques Hébert], «Qui est Roch Carrier? Son éditeur répond», *L'envers du décor*, vol. 3, n° 1, octobre 1970.
19. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Le Cercle du livre de France, p. 248.
20. Il arrive au pays en février 1941 (voir Jean-Paul Kingsley, *Le théâtre de l'oubli, Souvenirs et impressions*, Montréal, Maxime, 1994, 146). Il y trouve déjà des Français, comme Pierre Durand, Paul Gury (Loïc Le Gouriadec) et Sita Riddez, de même que des Québécois ayant étudié l'art dramatique en France avant la guerre, comme Jacques Auger et Jean Desprez (Laurette Larocque).
21. *Ibid.*, p. 112. Duliani a tiré de son expérience d'internement un roman que la préface présente comme un «reportage romancé»: *La ville sans femme*, Montréal, Éd. Pascal, 1945.
22. Charles de Gaulle, confirmé en novembre 1945 par la première Assemblée constituante dans ses fonctions de président du Gouvernement provisoire, démissionna en janvier

- 1946 devant l'évidence qu'on allait revenir à la division des partis de la III^e République et qu'il devrait pactiser avec les partis communiste et socialiste. Il fut remplacé par F. Gouin, puis par le socialiste Léon Blum (décembre 1946 — janvier 1947) qui procéda à une baisse autoritaire des prix, mit en place les institutions de la IV^e République et organisa l'élection du président de la République, le socialiste Vincent Auriol (1947-1954). Le socialiste Paul Ramadier fut nommé président du Conseil en janvier. Il exclut les ministres communistes en mai, donna son adhésion au plan Marshall et fit voter en août, pour l'Algérie, un statut qui la maintenait dans la dépendance du gouvernement central. Le démocrate-populaire Robert Schuman succéda à Ramadier de novembre 1947 à juillet 1948; le radical-socialiste Henri Queuille, de septembre 1948 à octobre 1949. L'agitation sociale qui avait provoqué la chute de Ramadier devait durer jusqu'au début de 1948; elle fut réprimée par le ministre socialiste de l'Intérieur, Jules Moch, qui occupa ce poste de 1947 à 1950. Pour comprendre cette agitation, il faut se rappeler que les communistes avaient joué un rôle de premier plan dans la résistance et comptaient participer au nouveau pouvoir. Voir Michel Mourre, *Dictionnaire d'histoire universelle*, Paris, Bordas, 1981, p. 603. L'enquête du groupe surréaliste Cause et la rédaction du manifeste *Rupture inaugurale* sont à placer dans ce contexte.
23. Josephine Hambleton Dunn, puis Tessier (Ottawa, 28 avril 1919). Critique d'art. Fille d'un journaliste à la Presse canadienne, elle fait, dès son enfance, de longs séjours à l'étranger : d'abord, en 1928, à Arramanches-les-Bains, dans le Calvados, où elle fréquente l'école du canton de Tracy-sur-Mer. Quelques années plus tard, sa famille s'installe en Angleterre. Après des études à Oxford, elle fait un stage à la Slade School pour y étudier les beaux-arts. Elle rentre avec sa famille au Canada, en 1938. L'année suivante, elle fait un voyage au Mexique où les œuvres de Diego Rivera, Jose Clemente Orozco, David Siqueiros la bouleversent. C'est durant la guerre, alors qu'elle travaille comme dessinatrice de cartes aériennes pour le gouvernement, qu'elle rédige de nombreux articles sur les peintres canadiens, particulièrement ceux de Montréal. En 1950, elle épouse en 1950 George Dunn, un sculpteur du groupe d'Henry Moore, dont elle divorce quelques années plus tard.
 24. 4 décembre 1946; Archives du Musée d'art contemporain, fonds Paul-Émile Borduas, T. 130.
 25. Ce point a fait l'objet d'un volet de l'exposition *Peintres juifs et modernité* en 1987; voir Esther Trépanier, *op. cit.*, p. 54-59. Sur la collaboration Borduas-Muhlstock, voir Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», p. 149; également *Écrits II*, édition critique par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, à paraître en 1995, lettre du 9 mars 1951 à Line Laroque.
 26. Borduas, *Écrits II*, lettre du début décembre 1946.
 27. Borduas, *Écrits I*, p. 275, n. 1.
 28. Il faudrait sans doute lire ici «le politique».
 29. Il faudrait sans doute lire ici «au politique».
 30. Borduas apparaît ici très au fait; qu'on en juge par le résumé de la situation qu'en donne la conservatrice de l'exposition «Peintres juifs et modernité»: «On sait qu'aux États-Unis la crise économique a amené le gouvernement, dans la foulée du New Deal proposé par Roosevelt, à créer des programmes d'aide aux artistes. Les plus connus furent générés par le *Work Progress Administration / Federal Art Projects* (WPA/FAP). Ils mettaient les créateurs à contribution pour la décoration d'édifices publics, la gestion de galeries d'art et l'organisation de centres d'art communautaires (*Community Art Centers*), qui devaient

assurer, par la décentralisation, une plus grande accessibilité à la culture. Toute cette entreprise s'accompagne, l'on s'en doute, de nombreuses prises de position sur la fonction sociale de l'artiste et la nécessaire démocratisation de la pratique artistique. Une conception de l'art défini comme expression démocratique liée à la vie de la communauté était mise de l'avant dans ce contexte de crise économique et de montée du fascisme. Certains Américains se tournèrent vers le modèle mexicain, où des artistes comme Jose Orozco (1883-1949) et Diego Rivera (1886-1957), dans la foulée de la Révolution mexicaine, avaient développé un art muraliste socialement engagé. Au Canada, ces exemples mexicains et américains deviendront des références pour les créateurs, qui tenteront à leur tour de concilier leur pratique professionnelle avec un engagement plus politique. // Des textes comme celui qu'écrit Harry Mayerovitch lors de l'exposition d'art mexicain qui circulait au Canada en 1943 démontrent bien la connaissance qu'avaient certains artistes d'ici des débats qui se déroulaient outre-frontière. D'autres encore, comme Rita Briansky, Alfred Pinsky ou Ghitta Caiserman, furent directement en contact avec des artistes américains puisqu'ils fréquentèrent l'Art Students' League, de New York, l'American Artist School ou les ateliers d'artistes de gauche notoires comme les frères Soyser ou Harry Sternberg» (Trépanier, *op. cit.*, p. 45). Voir Harry Mayerovitch, «Mexican art today», *Canadian Art*, vol. 1, n° 1, 1943-1944, p. 5-11 et 38.

31. Jugement sévère, assez proche de celui des surréalistes au début des années 50. Voir André Breton, «Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine?» et «Du "réalisme socialiste" comme moyen d'extermination morale», réédités dans *la Clé des champs*, Paris, Pauvert, 1967, p. 316-324 et 335-339.
32. Cette question a été abordée en 1942 dans *Manières de goûter une œuvre d'art*. Voir Borduas, *Écrits I*, p. 229 (y compris la variante «Cette France-là fut toujours révolutionnaire»), et p. 235 (y compris la variante sur l'humanocentrisme auquel va succéder un subjectivisme encore mal accepté: «Ceci clôt un monde à l'aspect objectif, que nous comprenons. Ce que nous ne comprenons plus, c'est l'autre monde, celui-là aussi réel que l'autre, celui de la subjectivité apparente»).
33. Borduas devait penser à 1847. C'est cette année-là que Karl Marx, dans *Misère de la philosophie*, a mis en question le socialisme de Pierre-Joseph Proudhon, et cette année-là surtout que lui et Friedrich Engels ont fondé à Londres la Ligue communiste. Ils ont publié ensemble *Le manifeste du parti communiste* l'année suivante. Marx fit ensuite paraître *Travail salarié et capital*, en 1849, puis *Contribution à la critique de l'économie politique* en 1859 et le premier tome du *Capital*, intitulé *Développement de la production capitaliste*, en 1867. La 1^{re} Internationale (Association internationale des travailleurs), fut fondée à Londres en 1864.
34. L'auteur se réfère peut-être aux Surindépendants. On sait que, le 22 novembre 1946, Fernand Leduc écrit à Guy Viau: «Nous avons des renseignements assez vagues sur l'exposition qui se tient présentement à Paris, je veux dire celle des surindépendants. La classification: abstraction plastique et abstraction baroque a éveillé notre curiosité. [...] la dernière catégorie, si l'on s'en tient aux caractéristiques que nous avons lues, se rapprocherait passablement de ce qui se fait ici» (dossier Guy Viau, Centre culturel canadien, Paris).
35. À paraître prochainement dans Borduas, *Écrits II*.
36. Moe Reinblatt (Montréal, 1917 — Montréal, 24 août 1979). Peintre, graveur et sculpteur. Étudie avec Alexandre Bercovitch au YM-YWHA, de 1935 à 1942. Membre des forces de l'aviation royale canadienne (RCAF) de 1942 à 1945, il est désigné comme

- artiste de guerre officiel et plusieurs de ses œuvres se trouvent aujourd'hui au Musée de guerre d'Ottawa. Il a enseigné le dessin et la gravure en compagnie d'Arthur Lismer de 1945 à 1967 au Montreal Museum School of Art and Design. Devenu professeur au centre Saidye Bronfman de Montréal en 1967. Voir Trépanier, *op. cit.*, p. 167.
37. L'exposition Mousseau-Riopelle sera l'occasion d'une polémique entre Riopelle et les communistes Gilles Hénault et Pierre Gélinas dans *Combat*, les 22 et 29 novembre, 13 et 20 décembre 1947 (p. 2) et 3 janvier 1948 (p. 2). Voir Borduas, *Écrits I*, p. 344-347 et 656-658; *id.*, «*Refus global*» et autres écrits, édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, L'Hexagone, 1990, coll. «Typo», n° 48, p. 25-26.
 38. Citons la troisième des questions du groupe «Cause»: «Quelle est votre position à l'égard de la volonté révolutionnaire de "changer le monde"» (Henri Pastoureau, «Le surréalisme de l'après guerre 1946-1950», dans Henri Jones, *Le surréalisme ignoré*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1969, p. 99). On y aura reconnu un thème de *Refus global* (voir Borduas, *Écrits I*, p. 344-347).
 39. Paul Dumas, préface à *Jean Dallaire. Rétrospective*, Québec, Musée du Québec, 1968, p. [10].
 40. Reproduit dans Luis de Moura Sobral, *Surréalisme périphérique*, Montréal, Université de Montréal, p. 296, n° 35.
 41. *Ibid.*, n° 36.
 42. *Ibid.*, n° 39, daté de 1936, et n° 38, daté de 1937.
 43. Stéphane Baillargeon, «Monumental Roussil», *Le Devoir*, 25 juillet 1994, p. B 1.
 44. Guy Robert, *Roussil*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1965, p. 7.
 45. *Ibid.*, p. 8 et 17.
 46. Ray Ellenwood, «Pierre Gauvreau et la renommée», *Parcours*, n° 12, hiver 1994, p. 20. Voir, même page, une reproduction n & b de *Baie d'esprit*, 1944. Voir aussi la reproduction couleurs de *Colloque exubérant*, 1944, dans André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 160ss. Ce sont des encres qu'il a fait parvenir par courrier à son frère Claude en vue de l'exposition automatiste de 1946. Cette année-là, on avait rouvert la galerie Tate; quant à la galerie London, elle n'a jamais cessé, de 1935 à 1951, de faire connaître les œuvres surréalistes; celles des surréalistes-révolutionnaires belges au début, celles des surréalistes anglais par la suite, les Jennings, McWilliam, Moore, Penrose et Stephenson...
 47. Ellenwood, *loc. cit.*, p. 22. L'auteur rappelle que Pierre Gauvreau a signé huit textes sur les arts plastiques dans le *Journal musical canadien*, de 1954 à 1956.
 48. Voir à ce sujet Paul-Émile Borduas, *Projections libérantes*, dans *Écrits I*, *op. cit.*, p. 472.
 49. Qui allait mener le gouvernement socialiste français, en mai suivant, à expulser de ses rangs les ministres communistes.
 50. La IV^e République, qui a été instaurée par Léon Blum en janvier 1947.