

Ce tremblement sous la ligne

Poétique de l'intériorité et malaise identitaire chez Hector de Saint-Denys Garneau et Paul-Émile Borduas

Gilles Lapointe

Volume 48, numéro 2, 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013336ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013336ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lapointe, G. (2012). Ce tremblement sous la ligne : poétique de l'intériorité et malaise identitaire chez Hector de Saint-Denys Garneau et Paul-Émile Borduas. *Études françaises*, 48(2), 93–109. <https://doi.org/10.7202/1013336ar>

Résumé de l'article

Qu'ont en commun l'art spiritualiste de Hector de Saint-Denys Garneau et le monisme de Paul-Émile Borduas ? Premier poète québécois à faire de la peinture un objet de réflexion esthétique, Saint-Denys Garneau tient pourtant en suspicion la modernité artistique, refusant « l'injure à l'art » que représentent pour lui le cubisme et l'art abstrait. Si l'*ekphrasis*, chez Saint-Denys Garneau, s'éloigne du « pittoresque » pour s'approcher du « pictural », l'idéalisation du sujet et l'objectivation de la vision qu'il cultive diffèrent cependant fortement de la conception du tableau de Borduas. Aux notions d'ordre, de centre, d'harmonie, d'unité, de transparence et d'élévation autour desquelles le poète et artiste ordonne encore le visible, Borduas oppose celles d'automatisme psychique, d'écriture automatique, de liberté du geste, de « désir-passion », de « grâce surrationalnelle », appelant une exploration du chaos du monde intérieur et une plongée dans l'inconscient menant inéluctablement à un contact brutal avec la matière sensible. Prenant acte de l'apparition de Garneau et Borduas au même moment sur la scène publique montréalaise, vers 1937-1938, et cherchant à mesurer le pouvoir de séduction particulier qu'exercent sur eux durant ces années décisives la pensée et l'oeuvre de John Lyman, l'auteur interroge la conception antagoniste que chacun se forge du dessin et de la couleur et examine certains des enjeux essentiels, après la publication du *Journal* de Saint-Denys Garneau, qui déterminent la posture double et ambiguë de Borduas à l'endroit de l'héritage de l'écrivain.

Ce tremblement sous la ligne

Poétique de l'intériorité et malaise
identitaire chez Hector de Saint-Denys
Garneau et Paul-Émile Borduas

GILLES LAPOINTE

Au fil du temps, plusieurs amis, écrivains ou lecteurs ont exprimé le désir, tout simple en apparence, d'une rencontre entre ces deux grandes figures de la modernité québécoise que sont Hector de Saint-Denys Garneau et Paul-Émile Borduas. Le « diptyque littéraire et pictural¹ » que forme leur œuvre respective, qui résulte de pratiques de pensées et de sensibilités esthétiques divergentes, invite en effet à pareil rapprochement. À la figure du peintre Borduas et sa relation exigeante à l'écriture, dont la postérité a fini par admettre la pratique bien réelle de l'« écrivain », il est en effet intéressant d'opposer celle de l'écrivain Saint-Denys Garneau et son rapport non moins soutenu à la peinture, lui qui fut, ainsi que l'affirme François Hébert, « assurément plus qu'un peintre du dimanche² ». L'exemple de Saint-Denys Garneau, qui m'intéresse ici au premier chef, présente un autre caractère d'exception en ce que cet écrivain a aussi abondamment réfléchi et écrit sur sa peinture : « On chercherait en vain un équivalent, en art québécois, d'une production aussi largement et finement commentée par un artiste dans ses propres écrits³. » Longtemps méconnue, l'œuvre picturale de

1. Antoine Boisclair, *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2009, p. 15.

2. François Hébert, « Le peintre Saint-Denys Garneau », *Liberté*, vol. 40, n° 4, 1998, p. 4.

3. France Gascon, *L'univers de Saint-Denys Garneau, le peintre, le critique*, Montréal, Boréal ; Joliette, Musée d'art de Joliette, 2001, p. 17. « La renommée de l'écrivain a créé une ombre indue sur celle du peintre. De plus, qu'on le range aujourd'hui au nombre des "personnages mythiques de la poésie québécoise" n'a sûrement pas contribué à dissiper le climat de suspicion dans lequel pouvait être perçue sa peinture » (*ibid.*, p. 18).

Saint-Denys Garneau s'est depuis taillée «une place dans l'histoire de la peinture des années 1930⁴». De fait, depuis la présentation des expositions «Esquisses en plein air» en 1993 et «L'Univers de Saint-Denys Garneau» en 2000 au Musée d'art de Joliette⁵, qui comportait un nombre encore plus important d'œuvres, la pratique picturale de Saint-Denys Garneau fait l'objet d'un intérêt renouvelé, incitant du coup la critique à réexaminer les fondements du projet esthétique garnélien. Dans le dessein d'étendre notre compréhension de la relation particulière et passionnée que porte Saint-Denys Garneau à l'art et à la peinture, il m'a paru intéressant de poursuivre cet examen en croisant son regard de peintre avec celui de Paul-Émile Borduas.

Rien à première vue, dans le champ de l'art, ne semble rapprocher les deux hommes : privilégiant la vision figurative et le *disegno*, la pratique de Saint-Denys Garneau respecte dans une large mesure les règles de la composition classique et maintient la fonction représentationnelle du tableau. Quant au futur chef de file de l'automatisme, son histoire n'a plus à être présentée : défiant ouvertement sur la place publique les conventions de son temps, renouvelant l'approche du médium et ouvrant dans son exploration du monde intérieur un nouvel espace de représentation, Borduas opère, dans le contexte d'une modernité encore fragile, le délicat passage vers la non-figuration. La conception que chacun se forge du dessin et de la couleur, leur rapport au concept ou au matériau offrent ainsi un contraste saisissant. Si les postulats sur lesquels s'appuient leurs démarches respectives divergent sur plusieurs points, nous verrons cependant que tout n'est pas qu'opposition, tant s'en faut, entre les deux hommes. Un foyer de convergence étonnant apparaît d'ailleurs, vers 1937-1938, période qui marque pour l'un et l'autre celle de leur arrivée « officielle » sur la scène artistique. Alors qu'il devient possible de déceler une certaine affinité de pensée entre Saint-Denys Garneau et Borduas, on verra que celle-ci n'est pas étrangère au pouvoir d'attraction particulier qu'exercent sur eux à cette époque l'œuvre et la pensée de John Lyman. Par son art volontairement « acide », qui emprunte largement à Matisse et aux maîtres de l'École de Paris, et par ses prises de position avant-gardistes, ce peintre et critique influent a progressivement introduit Saint-Denys Garneau à une perception plus actuelle de l'art. Mais il est non moins

4. *Ibid.*

5. L'exposition fut présentée au Musée d'art de Joliette du 30 janvier au 9 avril 2000.

juste de rappeler que Lyman compte aussi parmi les tout premiers observateurs à saisir l'originalité plastique de Borduas, un peintre qui tarde encore à se révéler et qui reste à l'époque inconnu sur la scène de l'art. Une décennie plus tard, de façon tout aussi abrupte, alors que Saint-Denys Garneau ne sera plus et que le noyau automatiste aura déjà commencé à opérer le passage radical vers un au-delà de « l'art vivant », la pensée plastique de Lyman incarnera une des « valeurs sentimentales » que Borduas sera amené à sacrifier sur la route qui mène à *Refus global*, rompant peut-être ainsi avec un des derniers relais encore susceptibles de relier son art à celui de Saint-Denys Garneau. Dès lors, on pourrait en effet croire la question du rapport de Borduas à Saint-Denys Garneau définitivement close. Or il n'en est rien. Croisant, durant les années d'exil de Borduas, les destins apparemment si dissemblables des deux hommes, j'examinerai la posture double et ambiguë de Borduas à l'endroit du legs poétique posthume de Saint-Denys Garneau. Nous verrons en effet que, durant cette période d'expatriation aux États-Unis et en France, Borduas compose difficilement avec l'héritage de Saint-Denys Garneau et que le poète disparu continue d'exercer sur lui une profonde emprise, même si celle-ci reste le plus souvent voilée. Bien conscient que, chez Saint-Denys Garneau, la « mort artistique précède la mort physique⁶ » et sachant que le drame personnel du poète s'est joué, selon l'expression évocatrice d'Anne Hébert, « dans le désert et la nuit d'un pays fermé⁷ », Borduas semble en effet entendre et réfuter à la fois ce que le retrait et la fin tragique de Saint-Denys Garneau lui permettent d'entrevoir quant à sa propre situation de « proscrit », lui qui, contre toute attente, n'arrive pas à composer avec Paris, ni même, malgré son entêtement, au fil des ans, à simplement « s'accepter en ce lieu⁸ ». En examinant cette crise identitaire de Borduas à travers le prisme de sa relation équivoque à Robert Élie, qui dénie au peintre en exil le salut que celui-ci dit rechercher « par l'extérieur », je tenterai en effet de prendre la mesure des effets de l'héritage garnélien sur Borduas.

6. France Gascon, *L'univers de Saint-Denys Garneau, le peintre, le critique*, p. 14.

7. *Ibid.*, p. 15.

8. « Quelque chose est brisé, dont j'attends la solution : une grave contradiction dont j'attends la solution. Impossibilité de m'accepter en bloc dans ce lieu. Perdu ce sens de l'unité, de la liberté » (P.-É. Borduas, lettre à Noël Lajoie du 26 février 1956, dans Paul-Émile Borduas, *Écrits II* [édition d'André-G. Bourassa et Gilles Lapointe], Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1997, p. 819).

Le spectre des couleurs

Il n'est pas exagéré d'affirmer que, soumis à un régime académique analogue durant leurs années de formation à l'École des beaux-arts de Montréal, Borduas et Saint-Denys Garneau en ont tiré des leçons bien différentes. Avant son arrivée, Borduas a déjà une instruction acquise auprès d'un maître, Ozias Leduc, un artiste qui déplaît à Saint-Denys Garneau⁹. Du reste, leurs goûts personnels semblent assez éloignés. Saint-Denys Garneau déteste la « composition décorative » telle qu'elle est pratiquée à l'École des beaux-arts de Montréal, alors que Borduas excelle dans cette discipline qu'il enseignera pendant de nombreuses années à l'École du meuble. Le différend artistique entre les deux hommes reste profond et repose pour une large part sur la prééminence que chacun accorde respectivement à l'esprit ou à la matière. Ce désaccord se reconnaît, me semble-t-il, tout particulièrement à l'importance qu'ils réservent au code du dessin et de la couleur, qu'ils plient à des usages différents. Pour bien envisager cette question, sans doute faudrait-il reprendre de façon détaillée la longue querelle des Anciens et des Modernes qui marque l'histoire de la peinture, dont on trouve déjà les germes chez Aristote. En raccourci, il apparaît clairement que la position de Saint-Denys Garneau, au regard du dessin, est davantage en accord avec les préceptes de la tradition académique que celle de Borduas : en effet, « La "belle méthode de peindre" enseignée par l'Académie passe par le crayon. C'est lui qui "donne forme", c'est de lui que dépend la couleur et non l'inverse¹⁰. » Lié à la fois à la main, à l'imagination et à l'esprit, le dessin peut exprimer toutes les passions de l'âme sans qu'il ait besoin de recourir à la couleur : « Tout l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux, au lieu que le dessin satisfait l'esprit¹¹. » Le dessin est en effet celui qui nous sauve d'une noyade au sein de « "l'océan de la couleur"¹² ». Mais en vérité, la peinture peut-elle exister sans la couleur ? « De la même manière qu'"il n'y a point d'hommes si l'âme n'est jointe au corps" », Roger de Piles fera valoir qu'il n'y

9. « Saint-Denys Garneau défend une vision axée sur la *liberté*, engagée mais non embrigadée, et axée sur le *métaphysique* mais au sens large et non pas seulement sur le système chrétien : l'art sacré d'un Ozias Leduc et le symbolisme moralisateur qui l'accompagne, très peu pour lui » (François Hébert, art. cité, p. 9 ; c'est l'auteur qui souligne).

10. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais inédits », 1998, p. 68.

11. *Ibid.*, p. 69. Cela permet de minorer la couleur et « de considérer que son manie- ment est affaire de broyeurs, d'ouvriers teinturiers » (*ibid.*, p. 70).

12. *Ibid.*, p. 69.

a « aussi point de peinture si le coloris n'est joint au dessin¹³ ». Une différence de sensibilité importante entre Borduas et Saint-Denys Garneau loge ainsi dans le rapport qui existe pour eux entre matière et esprit, par extension, entre dessin¹⁴ et couleur. Borduas (que l'on a parfois accusé à tort de ne pas savoir dessiner) a déjà, quant à lui, commencé à rejeter le privilège que la tradition picturale reconnaît au dessin. Dans *L'atelier infini*, Jean-Christophe Bailly rappelle que

le dessin est toujours ce qui vient en premier, ce qui est supposé jaillir de rien. [...] Par rapport à la peinture et à tout son cortège de matières lourdes, grasses, odorantes (huiles, pâtes, pigments, préparations, mélanges), le dessin est sec, et très peu matériel, son idéalité est incolore et inodore et c'est pourquoi dans l'art classique et dès l'Antiquité grecque que s'est développée ce que l'on pourrait appeler une idéologie du trait [...]¹⁵.

Cette idéologie suppose une ligne qui va s'amenuisant, s'effaçant, qui devient impalpable, qui cherche à disparaître. Dans cette même perspective, Bailly soutient aussi que « la venue de l'art moderne [...] s'est en bonne partie fabriquée contre la ligne¹⁶ ». Avec Borduas (et d'autres aussi), la couleur se libère progressivement de l'emprise de la ligne, joue un rôle en tant que force indépendante et envahit la surface du tableau. Jamais, écrit Bailly (qui se réfère à Kandinsky, mais sa remarque vaut pour Borduas), la couleur n'a-t-elle été aussi souveraine « que dans le moment historique du passage à l'abstraction¹⁷ ». De même, « si

13. *Ibid.*, p. 70-71.

14. On peut d'ailleurs percevoir, dans le cas de Borduas, un premier indice de cette divergence en citant l'exemple du peintre catholique Georges Rouault et son emploi systématique de la ligne cerne. Chez Rouault, la ligne cloisonnant la forme tend à devenir un signe pictural autonome.

15. Jean-Christophe Bailly, *L'atelier infini. 30 000 ans de peinture*, Paris, Hazan, 2007, p. 36.

16. *Ibid.*, p. 38.

17. *Ibid.*, p. 43. « De quelque manière qu'on l'aborde, le destin de la peinture moderne ne peut pas être envisagé indépendamment de la couleur : si l'abstraction est l'horizon qui tend toute la modernité (y compris, donc, ce qui en elle ne ressortit pas à l'abstrait), la couleur est ce qui donne consistante à cet horizon » (*ibid.*, p. 44). Bailly poursuit : « Même si elle est contenue, étouffée, ralentie, il y a une violence de l'être de la couleur. Cette violence, disséminée pour ainsi dire objectivement dans le monde matériel, la peinture, la matière-peinture la ramasse et la condense. Toujours il y a dans la couleur peinte la menace d'une sortie, d'un excès. Le régime spontané de la couleur est celui de la dépense et la peinture fut pendant des époques entières la seule à pouvoir recueillir ce pouvoir dispendieux qui était ailleurs interdit, pourchassé : ce n'est nullement un hasard si l'austérité religieuse ou l'intégrisme moral refusent la couleur, sa séduction, ses propositions, sa diversité, et si, à l'opposé tout ce qui relève de la fête en fait largement usage » (*ibid.*, p. 46-47).

la peinture est un langage de formes et de couleurs, la couleur plus que la ligne a la puissance de faire résonner le visible de l'intérieur¹⁸». Bailly montre bien que « cette propension de la couleur à sortir de ses gonds, à implorer, a été perçue depuis l'Antiquité comme un danger¹⁹ » et que « ce que la couleur menace, ce qu'elle met en péril, c'est bien sûr la rigueur du contour, la pureté du dessin²⁰ ».

Chez Saint-Denys Garneau, le risque que fait peser la couleur est bien présent. Ce danger n'est pas restreint au seul domaine des beaux-arts. Dans son texte intitulé « La vie moderne », où le lecteur croit être mis en présence d'une véritable *ekphrasis*, Saint-Denys Garneau écrit : « La vie moderne est très fardée, très décorée. La surface en est très épaisse [...]. Tous les bois sont peints de nos jours, tous les murs tapissés, tous les étains argentés. Tous les malheurs sont dorés sur tranche [...]»²¹. » La couleur peut aussi opérer son œuvre de séduction, mais c'est une séduction contre laquelle il lui faut se défendre : « Toutes les femmes ont le même fard, toutes les lèvres sont du même rouge, et ce sont celles qui frappent le plus qui attirent²². » De même, lors de ses échanges avec Claude Hurtubise, tandis qu'il s'efforce de décrire son approche idéale du tableau, Saint-Denys Garneau confie à son ami : « J'imagine une prédominance de la ligne, des mouvements et des rapports bien dessinés ; presque pas de pleins, ou en tout cas très simples, très ténus et transparents ; surtout des contours²³. » À cette occasion, il affirme aussi désirer « quelque chose de très spiritualisé, de très immatérialisé, avec surtout de la ligne et des contours » et estime que « ceux qui demeurent esprit parmi cette ambiance de matière²⁴ » sont solides. Dans sa peinture, l'apport classique de la ligne, où le trait symbolise l'esprit, l'emporte sur la couleur : « J'améliore surtout ma couleur et je garde au premier plan le souci de composition²⁵. » « Améliorer sa couleur » signifie pour Saint-Denys Garneau jouer sur les tons et les valeurs

18. Fabienne Brugère et Julia Peler, *Philosophie de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Licence », 2010, p. 178.

19. Jean-Christophe Bailly, *L'atelier infini*, p. 47.

20. *Ibid.*

21. Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres en prose* (édition de Giselle Huot), Montréal, Fides, 1995, p. 36.

22. *Ibid.*, p. 37.

23. Saint-Denys Garneau à Claude Hurtubise, lettre de mars 1934, dans Hector de Saint-Denys Garneau, *Lettres à ses amis*, avertissement de Robert Élie, Claude Hurtubise, Jean Le Moynes, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1967, p. 122-123.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*, p. 122.

afin d'estomper l'effet du coloris. Cet aspect particulier de sa pratique a été remarqué par le critique Georges Cartier, qui met en relief le procédé utilisé : « Saint-Denys Garneau excelle surtout à peindre les teintes atténuées, et ses huiles prennent ainsi l'aspect de pastels²⁶. » Cet emploi particulier du pigment s'exerce au profit de l'ensemble de la composition, où la ligne joue un rôle de tout premier plan. Dans son texte « L'art spiritualiste », Saint-Denys Garneau évoque directement la menace que fait peser la couleur en sollicitant puissamment les sens et en excitant les passions :

Celui qui est sensible aux chatoiements de la couleur, à l'agitation tumultueuse de la passion, ne peut pas être placé sur le même plan que celui qui recherche la pureté dégagée de la forme et l'éternelle sérénité de l'idée. L'un parle davantage aux sens, l'autre davantage à l'esprit. Ils parlent peut-être aussi parfaitement l'un que l'autre, mais celui-ci dans une langue plus noble, une langue plus belle. Voilà un point qu'a trop négligé l'art moderne²⁷.

On pourrait tracer un parallèle semblable au sujet du jugement que formule Saint-Denys Garneau à l'endroit de Jackson (et du Groupe des Sept), sa critique étant reliée à leur utilisation du matériau pictural :

c'est assurément un talent inutile de faire une transposition matérielle sur une toile de la matière de la nature. À quoi bon changer de matière ? Ce n'est pas là le rôle de l'artiste. Or sauf erreur, je n'ai vu dans l'œuvre de M. Jackson que de la matière. Jamais je n'ai pu saisir une réalité au-delà de ces complications de lignes, de ces accumulations de masses ; ni aucun rythme à ces perpétuelles ondulations. Ici c'est, dirait-on, la main qui est maîtresse, qui dirige l'opération, et l'esprit suit, approuve ou désapprouve [...]²⁸.

La contribution de Borduas à l'esthétique contemporaine va bien au-delà de la tension entre lignes et valeurs chromatiques et embrasse

26. François Hébert, art. cité, p. 8.

27. Hector de Saint-Denys Garneau, « L'art spiritualiste », dans *Œuvres en prose*, p. 45.

28. *Ibid.*, p. 366. « Quant à celles [les peintures] de Jackson, elles constituaient en un assemblage de masses et de couleurs, sans aucun sens spirituel. La couleur, ici et là, pouvait avoir une certaine qualité de texture, une couple de tableaux pouvaient indiquer une certaine habileté dans la disposition matérielle des masses. Mais, sauf une couple d'exceptions, ces toiles n'étaient même pas homogènes. Il y avait des cris tout à fait dissonants. Valeurs souvent indécises, dessin flou, inconsistant malgré de lourds accents, composition instable, sans solidité, arbitraire ; je me demande ce que les critiques ont pu trouver là d'un grand artiste. Il ne m'est apparu qu'un enchevêtrement de formes inintelligentes et souvent d'une vulgarité repoussante » (*ibid.*, p. 373). Il faudrait voir si la critique de Garneau de l'œuvre de Jackson et du Groupe des Sept ne tient pas à la valorisation de la matière picturale. (Ils n'ont pas de vision, selon Garneau.) Voir Antoine Boisclair, *L'école du regard*, p. 104.

toute la matérialité picturale du tableau, mais dans les années 1930, sa recherche est encore à ses débuts. Le futur maître cherche à instaurer des relations neuves et promet une nouvelle structure de relations matérielles qui relègue l'esprit au second plan. À cette époque, alors que sont toujours maintenues les structures formelles de base de la nature morte, du paysage et du portrait, Borduas progresse de façon intuitive et il commence seulement à remettre en question les fondements académiques de sa formation. Devenu support sensible, le tableau représente une surface où peuvent désormais librement s'associer subjectivité individuelle et substance matérielle du tableau. Toutefois, pour Saint-Denys Garneau, la forme reste «le vêtement naturel de l'idée²⁹» et il reste convaincu que «l'art contemporain souffre d'imperfection³⁰». Aussi, dans ce contexte, ne faut-il guère s'étonner de le voir mettre en opposition l'art spiritualiste et l'art sensualiste : «chez l'un domine la pensée, chez l'autre le sentiment et l'impression³¹». De l'impressionnisme, Saint-Denys Garneau rejette la fragmentation des masses colorées qui favorise l'usage de la touche divisée, «glissant à une matérialisation de l'art³²». À pareille enseigne, il juge sévèrement le romantisme, qui est «ferment de déséquilibre³³» et qui pousse vers l'individualisme. Tout porte à croire que Saint-Denys Garneau est resté, jusqu'à la toute fin, réfractaire non seulement à l'art non figuratif, mais à tout art axé uniquement sur les formes (les arabesques de l'art «décoratif», les volumes du cubisme) qu'il juge trop éloignées de la réalité sensible, de ce qu'il associe à la «vie³⁴».

Une nouvelle sensibilité chromatique

Le monisme de Borduas conduit sa pensée à évoluer dans une direction contraire à celle de Saint-Denys Garneau. Dans «Le retour», un texte de 1947 resté à l'état d'ébauche et peut-être pour cette raison moins souvent commenté par la critique, Borduas explique que le marxisme a fourni une explication rationnelle des mouvements de l'histoire. Grâce au marxisme, «l'accent passa du surnaturel au naturel,

29. Hector de Saint-Denys Garneau, «L'art spiritualiste», dans *Œuvres en prose*, p. 46.

30. *Ibid.*, p. 45.

31. *Ibid.*, p. 46.

32. *Ibid.*, p. 363.

33. *Ibid.*, p. 44.

34. Antoine Boisclair, *L'école du regard*, p. 107.

du spirituel au matériel³⁵». L'erreur des marxistes, souligne-t-il, fut toutefois d'oublier, dans leur précipitation, «l'importance passionnelle³⁶». Pour Borduas, en effet, ce ne sont pas les idées qui mènent le monde, mais les passions. Celles-ci sont indissolublement liées à nos perceptions sensibles, à nos sens : «L'homme sans corps (matière immatérielle) est inconcevable. La vie sans passion est aussi inconcevable³⁷.» Il fait aussi valoir que «[p]our l'homme, la relation la plus permanente possible est la matière à laquelle s'attache l'idée de réalité³⁸». Alors que Saint-Denys Garneau ne voit que «le silence de la matière en face de l'esprit, de ce qui n'est pas en face de ce qui est³⁹», pour Borduas, au contraire, «l'âme n'est qu'une des possibilités de la matière. Pas d'âme sans corps⁴⁰.» Dieu, l'âme, l'idée d'éternité, la résurrection ne sauraient être conservés, car toutes ces notions ne sont d'aucune manière utiles à la connaissance sensible de la vie et de l'homme : «Le mystère source, le premier de tous les mystères qui nous entourent, réside dans l'impossibilité actuelle de connaître la matière⁴¹.» Il s'agit donc pour son groupe et lui de faire reculer «les limites de la connaissance sensible⁴²». Borduas explique aussi qu'il n'y a d'art, à quelque degré que ce soit, «que lorsque l'accent porte sur l'invention⁴³» et «plus la forme de l'idée est précise (plus l'idée est claire) moins cette forme est convulsive⁴⁴» (donc porteuse d'invention, de passion, susceptible de faire évoluer nos perceptions sensibles). «L'objet mental, l'idée si ingénieuse, si imprévue soit-elle, est vite épuisée⁴⁵», conclut-il. Dans *Refus global*, il va plus loin encore, en mettant la raison en procès et en exposant l'écartèlement entre les puissances du rêve et celles de la raison. On comprend mieux, dans ce contexte, pourquoi Borduas récuse la notion «d'art abstrait» pour qualifier sa peinture.

35. P.-É. Borduas, «Le retour», dans *Écrits I* (édition d'André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1987, p. 262.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*, p. 263.

38. France Gascon, *L'univers de Saint-Denys Garneau, le peintre, le critique*, p. 20.

39. H. de Saint-Denys Garneau, «Peintres français à la Galerie Scott», dans *Œuvres en prose*, p. 101-102. Il écrit aussi : «je suis muet comme la matière en face de l'esprit : je n'existe pas» (*ibid.*, p. 498).

40. P.-É. Borduas, «Le retour», dans *Écrits I*, p. 261.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*, p. 262.

43. *Ibid.*, p. 261.

44. *Ibid.*, p. 259.

45. *Ibid.*, p. 258-259.

Toutefois, il serait bien excessif de prétendre que Saint-Denys Garneau, même s'il n'a pas choisi de suivre Borduas sur la voie de la non-figuration, n'est pas moderne. À la lecture de sa chronique « Peintres français à la Galerie Scott » parue dans *La Relève* en décembre 1936, on prend la mesure de son exaltation à la suite de sa découverte de plusieurs tableaux de peintres contemporains de l'École de Paris (Matisse, Picasso, Braque, Dufy, Bonnard, Rouault), auxquels ont été jointes des œuvres plus anciennes de Renoir, Cézanne, Gauguin, Degas et Courbet. « La façon dont il s'approprie les qualités de l'expression picturale — couleur, touche, et référence spatiale — le place dans un espace de liberté et d'expérimentation qui pointe vers les décennies à venir⁴⁶ », souligne France Gascon. L'enthousiasme que suscite cette exposition a des effets sur son discours critique, dont le lexique semble mal ajusté aux œuvres qu'il décrit. Dans cette chronique parue dans *La Relève*, Garneau salue l'exquise improvisation de Matisse, « point de volonté arrêtée, de dessein préconçu⁴⁷ », porte une attention particulière aux propriétés de la couleur chez Dufy, loue le « sens décoratif » chez Fernand Léger, souligne l'élégance de la « ligne flexible » chez Modigliani. Mais de toute évidence, c'est l'emploi singulier de la couleur par Matisse qui le retient tout particulièrement : « Je suis en face d'une prédisposition, d'une aptitude exquise à chanter, à faire chanter la couleur dans un registre clair, tendre, infiniment voluptueux pour l'œil et velouté. Je suis en face d'un état poétique où la couleur la plus enchantante se balance en disponibilité⁴⁸. » Cette fois, les préventions habituelles de Saint-Denys Garneau contre la couleur s'estompent entièrement : à la suite de sa contemplation du tableau *Femme nue agenouillée* de Matisse, il est entièrement subjugué par la « merveilleuse liberté » de la vision, « le goût exquis, le sens exquis des rapports et des masses⁴⁹ » de l'artiste. Les tableaux de Matisse lui semblent flotter « sur une mer intérieure d'harmonie colorée⁵⁰ ». Ce que les procédés chromatiques épurés de Matisse permettent de rejoindre, au sein de la gamme des couleurs, c'est rien moins que « la sensible qualité » du matériau. « C'est extrêmement séduisant », écrit Saint-Denys Garneau. On reconnaît bien là cette même qualité d'attention à la

46. France Gascon, *L'univers de Saint-Denys Garneau, le peintre, le critique*, p. 20.

47. Hector de Saint-Denys Garneau, « Peintres français à la Galerie Scott », dans *Œuvres en prose*, p. 104.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*, p. 105.

50. *Ibid.*

matière sensible à laquelle Borduas restera attaché jusqu'à la fin dans ses peintures. Dans quelle mesure le charme opéré par cette séduction ébranle-t-il l'édifice des convictions morales de Saint-Denys Garneau? La modernité plastique à laquelle cède soudain Saint-Denys Garneau entre-t-elle en conflit avec son *ethos*? Nous savons aujourd'hui, grâce notamment à l'ouvrage dirigé par Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques, 1937: *Un tournant culturel*, que cette date représente un carrefour significatif au regard de l'émergence de la modernité québécoise⁵¹. À l'énumération des faits sociaux mis en relief par les auteurs et qui viennent étayer cette hypothèse, il faudrait sans doute encore ajouter la présentation, en 1936-1937, de deux expositions majeures à la Galerie Scott and Sons de Montréal, qui marquent aussi bien Borduas⁵² que Saint-Denys Garneau, soit l'exposition des peintres français des XIX^e et XX^e siècles présentée en octobre 1936⁵³ et celle que John Lyman⁵⁴ (la première en six ans) présente en février 1937.

Lyman, un brusque départ

«Perspicace, Saint-Denys Garneau voit dans l'œuvre de Lyman les signes avant-coureurs de l'abstraction dans la peinture canadienne [...]»⁵⁵, écrit François Hébert. L'influence de Lyman sur Saint-Denys

51. Sont donnés comme particulièrement évocateurs de la transformation de la culture canadienne-française en cours le centenaire de la Rébellion des Patriotes, le deuxième Congrès de la langue française en Amérique, la «loi du cadenas», la venue de Malraux à Montréal, de nombreuses grèves, la «naissance» du théâtre québécois, le lancement de «La Bonne Chanson», une querelle majeure dans le milieu musical, une exposition de peintres québécois à New York et la parution de deux œuvres littéraires majeures: *Menaud maître-draveur* et *Regards et jeux dans l'espace* (voir Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques, «Avant-propos», dans Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques [dir.], 1937: *Un tournant culturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, p. VII).

52. Borduas a aussi vu l'exposition des peintres français des XIX^e et XX^e siècles organisée par la Galerie Scott and Sons, dont il a conservé le carton d'invitation. Comme le mentionne Henri Girard, ces tableaux sont ceux «qui n'ont pas trouvé preneur dans les grandes capitales [...] ce ne sont point des chefs-d'œuvre» (François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 74).

53. Le catalogue de l'*Exhibition of Modern French Paintings. The School of Paris. October 1936*, a été conservé. Voir Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres en prose*, p. 1006.

54. «Lyman expose en solo chez Scott and Sons, et ce, pour la première fois depuis six ans, du 6 au 20 février 1937» (Laurier Lacroix, «Les barbares, nos premiers modernes ou "Comment New York a volé..." au secours de l'art moderne dans la province de Québec», dans 1937: *Un tournant culturel*, p. 282, n. 4).

55. François Hébert, art. cité, p. 6. «Il impose souvent un brusque départ, une première rupture d'avec la réalité naturelle. Et les constructions qu'il fait sont jusqu'à un

Garneau étant bien attestée, j'aimerais maintenant diriger mon regard vers une scène privée, soit celle des circonstances qui ont mené à la rencontre de Lyman et Borduas. Je rappelle brièvement les faits : en septembre 1937, paraît sous la plume de Maurice Gagnon, dans *La Revue moderne*, le premier article consacré à Borduas. Celui-ci, comme l'écrira Jacques de Tonnancour, est alors « cet inconnu dont on ne voyait jamais une œuvre⁵⁶ ». Il m'apparaît significatif que Borduas choisisse pour sa première présentation publique⁵⁷ le Salon du printemps de la Art Association of Montreal de 1938, ce même Salon où Saint-Denys Garneau exposait l'année précédente. M'apparaît également digne de mention le fait que Borduas y présente un tableau de 1937, *La rue Mentana*, alors que s'opère chez le peintre, comme l'a observé François-Marc Gagnon, « un changement important par rapport à sa production antérieure⁵⁸ ». M'apparaît enfin évocateur le fait que le petit tableau de Borduas, qui capte l'attention de Lyman, soit modeste, presque invisible, et que Lyman soit le seul critique à s'y attarder. Écoutons son témoignage à ce sujet, formulé quelques années plus tard : « J'avais remarqué un petit tableau de lui, accepté, je ne sais trop pourquoi⁵⁹, au Salon du printemps de l'année précédente. L'influence de Denis y était manifeste. » L'œuvre de Borduas n'était pas très forte, ajoute Lyman, « mais utilisant le véritable langage de la peinture, elle retenait l'attention. Elle me plut et je voulus connaître son auteur⁶⁰ ».

certain point abstraites, l'établissement de ses valeurs» (H. de Saint-Denys Garneau, « John L[yman] suite », dans *Œuvres en prose*, p. 687).

56. Jacques de Tonnancour, « Lettre à Borduas », *La Nouvelle Relève*, août 1942, p. 609-613 : « En 1937 j'avais lu un article de Maurice Gagnon sur cet inconnu dont on ne voyait jamais une œuvre » (voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, p. 72).

57. « On s'étonne qu'il n'ait pas exposé plus tôt. Il choisit pour sa première présentation publique, si on exclut sa présentation chez Eaton en 1927, le canal de diffusion qui s'imposait : un Salon du printemps de la Art Association of Montreal, plus exactement le cinquante-cinquième, tenu du 17 mars au 10 avril 1938 » (*ibid.*, p. 75). Borduas connaissait bien ce Salon et le visitait régulièrement depuis 1931.

58. François-Marc Gagnon précise qu'à partir du printemps et de l'été 1937, Borduas évacue tout contenu symbolique et met l'accent sur la forme, pour atteindre à un « langage pictural pur » : « En vidant ses tableaux d'allusion littéraire ou de contenu symbolique, c'est moins au langage de la nature qu'à celui de la peinture elle-même qu'il décidait de s'en tenir. [...] Ce changement marque le passage de Borduas à une sensibilité plus moderne [...] » (*ibid.*, p. 68).

59. L'étonnement de Lyman mérite d'être souligné. On sait que le catalogue de ce Salon annonce plutôt le tableau de Borduas intitulé *Adolescente* (1937). Borduas aurait-il contourné le choix du jury en lui substituant une œuvre moins académique, telle que *Matin de printemps*? Voir *ibid.*, p. 274.

60. *Ibid.*, p. 274.

À la suite de ce que j'ai dit précédemment sur la sensibilité chromatique de Borduas vis-à-vis du matériau pictural, il est donc intéressant d'observer, grâce à l'œil exercé de Lyman, que l'influence de Maurice Denis ait pu ainsi se faire reconnaître « dans le coloris et la touche ». C'est donc durant les années 1937-1938 que les sensibilités artistiques de Saint-Denys Garneau et de Borduas sont au plus près. L'historiographie salue aujourd'hui l'importante contribution de John Lyman comme critique d'art (il est celui qui, entre 1936 et 1940, a la perception la plus juste de la situation des arts au Canada et ses chroniques dans *The Montrealer* ont beaucoup contribué à faire évoluer les idées⁶¹). Saint-Denys Garneau et Borduas ont été tous deux fort éprouvés par l'incompréhension de la critique. Dans le cas de Saint-Denys Garneau, la réception de l'œuvre, « qu'il jugea mauvaise, lui infligea, selon Anne Hébert, la "confirmation de son propre jugement destructeur"⁶² ». « Promettez-moi dix Canadiens, s'intéressant à la peinture, qui soient prêts à endosser intégralement les possibilités canadiennes et je rentre sur l'heure. Mais c'est introuvable⁶³ », écrit pour sa part Borduas un an avant sa disparition.

Borduas connaît les *Poésies complètes* de Saint-Denys Garneau que lui a offertes Robert Élie en 1950⁶⁴. En 1954, Borduas reçoit cette fois d'Élie le *Journal* dans lequel se trouve relatée la crise spirituelle de Saint-Denys Garneau⁶⁵. Pour un homme comme Borduas constamment

61. « In March 1936, Lyman began an art column in *The Montrealer* that over the next four years would even more effectively promote the values of pure painting as typified by the School of Paris. Lucid, intelligent, entertaining, his columns established a level of art criticism previously unknown in Canada » (Dennis Read, *A Concise History of Canadian Painting*, Dons Mills, Oxford University Press, 1988, p. 211). Sur le rôle de Lyman comme critique d'art, voir aussi Giselle Huot, dans Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres en prose*, p. 499, n. 41.

62. France Gascon, *L'univers de Saint-Denys Garneau, le peintre, le critique*, p. 15.

63. P.-É. Borduas à Claude Gauvreau, lettre du 19 janvier 1959, dans P.-É. Borduas, *Écrits II*, p. 1042-1043.

64. « Mon cher Robert, / Une chaude dédicace en tête de ce beau livre où votre étude projette une haute spiritualité, ces textes qui, dès l'approche, révèlent une continuité unique rendront difficile à oublier l'arrivée de ce magnifique cadeau du Jour de l'An. Il est un de mes rares livres à relire avec ferveur assurée » (P.-É. Borduas à Robert Élie, lettre de janvier 1950, dans P.-É. Borduas, *Écrits II*, p. 367).

65. « Je vous envoie le *Journal* d'un ami qui ne vous est déjà plus étranger. Ce livre me rappelle les journées et les nuits que je passais avec Saint-Denys à discuter, à chercher aveuglément une nourriture substantielle. Ce n'est pas sans inquiétude que je vois ce *Journal* offert à tous, mais sa qualité, son extraordinaire pénétration bénéficient aux meilleurs et devraient nous aider à mieux comprendre d'où nous venons. Saint-Denys est mort à l'époque où je commençais à vous voir souvent et j'ai souvent regretté de n'avoir pu vous présenter l'un à l'autre. La rencontre peut maintenant se faire grâce à ce livre.

tenté de recourir aux solutions extrêmes et passionné par les « aventures de l'esprit », ce *Journal* lui révèle peut-être mieux qu'il ne l'eût souhaité la face cachée de son propre destin. Le séjour à New York représente une rare période « heureuse » dans sa vie et le *Journal* de Saint-Denys Garneau revêt à ses yeux une couleur bien sombre :

Votre cadeau, le Journal de Saint-Denys, m'arrive. Depuis deux jours, je tourne autour ruminant de sombres pensées. J'ai tenté de vous les écrire ; elles exigeraient de longs développements. Ainsi donc mille fois merci et soyez assuré de l'intérêt que j'y porte⁶⁶.

On perçoit nettement chez Borduas une posture défensive au regard d'une expérience intérieure tragique et d'une conduite d'échec menée dans une trop grande proximité psychique pour le laisser indemne ou indifférent. La ligne de vie de Saint-Denys Garneau est pour lui un cercle à briser, car elle est synonyme d'enfermement. On se souvient dans *Refus global* de la dénonciation virulente par le peintre, de l'enfermement, du « refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique⁶⁷ ». Borduas cherche à briser l'enfermement et il est manifeste qu'il évoque l'exemple de Saint-Denys Garneau lorsqu'il écrit en mai 1954 : « Les artistes désormais, ont, par l'extérieur une chance de salut. C'est là la vertigineuse certitude de notre petite révolution. Que le suicide cesse, au Canada, d'être la seule solution honnête à la tragédie de nos poètes⁶⁸ ! » Fait exceptionnel, Borduas reprend ici mot pour mot une phrase de Claude Gauvreau⁶⁹.

En juillet 1954, Borduas discute ouvertement dans la revue *Arts et pensée* de Saint-Denys Garneau, qui représente pour lui l'une de ces

Vous le méritez » (R. Élie à P.-É. Borduas, lettre du 28 février 1954, dans P.-É. Borduas, *Écrits II*, p. 574, n. 22).

66. P.-É. Borduas à R. Élie, New York, 11 mars 1954, dans P.-É. Borduas, *Écrits II*, p. 574-575.

67. P.-É. Borduas, *Refus global*, dans *Écrits I*, p. 341.

68. P.-É. Borduas à C. Gauvreau, lettre du 27 mai 1954, dans P.-É. Borduas, *Écrits II*, p. 610.

69. « Grâce au climat collectif suscité par le dynamisme de Borduas et des autres, la palissade de fer de l'isolement individuel n'est plus un fait absolu pour l'artiste montréalais qui pense et qui risque. Je n'ai lu encore, malheureusement, que de maigres extraits du Journal intime de Saint-Denys Garneau ; ces pages ont suffi, cependant, à me faire saisir la nature de l'atroce désert moral dans lequel le grand poète a été forcé de vivre et elles m'ont fait comprendre que l'ambiance de dessèchement n'est plus déjà la même aujourd'hui. [...] Les artistes, désormais, ont, par l'extérieur, une chance de salut » (C. Gauvreau, « La grande querelle des peintres. Réponse de Claude Gauvreau à l'inquiétude de Gabriel La Salle », *L'Autorité du peuple*, 22 mai 1954, p. 6 ; cité dans P.-É. Borduas, *Écrits II*, p. 609-610, n. 130).

«natures exceptionnelles, accidentelles, poétiques⁷⁰», qu'une trajectoire singulière aura placée dans sa mémoire au sommet d'une vague tragique, mais dont la vie et l'œuvre sont à ses yeux, tient-il à préciser, «éminemment valables⁷¹»: «Le profit que nous pourrions en retirer nous informe mieux sur la valeur du milieu que cent mille vies communes. En retire-t-on toute la lumière qu'il serait nécessaire⁷²?» Quelques mois plus tard, dans une lettre qu'il destine à la revue *Arts et pensée*, Borduas écrit: «Saint-Denys Garneau a vécu l'horreur d'un cauchemar à demi éveillé, à mi-distance entre l'heureuse certitude de son enfance, qu'il ne pouvait ni rejoindre ni quitter, et l'assurance critique, contemporaine, de son impossible poursuite⁷³.»

Face au «sommeil de l'esprit en Amérique» ou ce qu'il nomme aussi «le vieux sommeil canadien⁷⁴», il est manifeste que l'expérience vitale de Saint-Denys Garneau représente la prise de conscience aiguë de l'adolescent tourmenté. Pour Borduas, Saint-Denys Garneau est mort en raison de son incapacité à conjuguer la perte des certitudes de l'adolescence et la reconnaissance de la «conscience malheureuse⁷⁵» de la modernité. Dans son propre cas, l'exil, contrairement à ce qu'il avait anticipé, ne l'a pas libéré et l'éloignement du pays «gris merle» qu'il flaire certains jours en pensée⁷⁶, de son propre aveu, le tue à petit feu. Sans aller jusqu'à dire qu'il a commencé, à l'étranger, à vivre une mort «à la Saint-Denys Garneau», il ne me semble pas exagéré de reconnaître à certains moments chez Borduas une certaine forme d'identification à Saint-Denys Garneau devant le refus de la «société des hommes» et devant la mort.

Certes, il y aurait également beaucoup à dire sur Robert Élie, lui qui n'a cessé d'attiser la curiosité de Borduas et forcé entre Saint-Denys Garneau et lui le jeu des comparaisons. Il faudrait aussi questionner plus à fond la perception de Robert Élie en ce qui concerne l'exil de

70. P.-É. Borduas, «[Après tant de siècles de silence]», dans *Écrits I*, p. 520.

71. *Ibid.* Parmi ces personnes, sont nommées Ozias Leduc, Marie Bouchard et Saint-Denys Garneau. Il est intéressant d'observer que Borduas oppose dans ce texte le destin de la peintre naïve Marie Bouchard — «heureux et inconscient — au plus malheureux et conscient, celui de Saint-Denys Garneau [...]» (*ibid.*, p. 519-520).

72. *Ibid.*, p. 520.

73. *Ibid.*, p. 519.

74. *Ibid.*

75. Voir Gilles Lapointe, *L'envol des signes. Borduas et ses lettres*, Montréal, Fides, coll. «Nouvelles études québécoises», 1996, p. 156-158.

76. P.-É. Borduas à C. Gauvreau, lettre du 3 novembre 1958, dans P.-É. Borduas, *Écrits II*, p. 1020.

Borduas. Contrairement à Pellan et Grandbois, Saint-Denys Garneau et Borduas, selon Élie, ne seraient pas parvenus à quitter leur milieu étouffant et, tels des médiateurs, affrontant les « tabous de la survivance », ils auront le mérite d'avoir ouvert à d'autres la voie « vers un langage libéré⁷⁷ ». Mais je ne peux manquer de m'interroger sur les visées réelles d'Élie⁷⁸ et sur les conséquences à long terme des gestes qu'il a posés. N'est-ce pas lui qui présente l'atelier de Borduas à New York comme l'exacte réplique de son atelier de Saint-Hilaire⁷⁹? N'est-ce pas encore lui surtout qui, comme l'a montré l'historienne de l'art Ninon Gauthier, rapatrie après la mort du peintre l'ensemble de son œuvre en sol canadien, rendant du coup caducs les projets du critique français Charles Delloye de faire circuler les tableaux de Borduas dans les grandes foires européennes, freinant ainsi, dans des années décisives, la circulation de l'œuvre dans les grandes biennales⁸⁰?

Borduas cherche le salut par l'extérieur (New York, Paris, ultimement Tokyo, où il ne se rendra pas). Si le projet poétique de Saint-Denys Garneau reste marqué, comme l'a souligné Hélène Dorion, par « les notions de fissure, de rupture et de fragmentation », qu'il participe d'une « esthétique de la modernité⁸¹ » et représente une tentative de briser l'encerclement, il n'en constitue pas moins un échec tragique.

« Qui ne connaîtrait de Saint-Denys Garneau que ses lettres à ses amis ou son journal croirait se trouver en face d'un peintre bien davan-

77. Alors que Pellan et Alain Grandbois, grands initiateurs, « ont échappé à notre Maître-le-passé en quittant un milieu qu'ils jugeaient, à juste titre, étouffant [...] il n'en reste pas moins qu'il faut considérer comme particulièrement exemplaire le fait que Saint-Denys Garneau et Borduas durent surmonter sur place, les uns après les autres, les tabous de la survivance, frayant ainsi la voie à d'autres vers un langage libéré » (R. Élie, *Cœuvres*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 758-759).

78. Défenseur de l'orthodoxie catholique régnante, Robert Élie, lors de la première édition des *Poésies complètes* chez Fides en 1949, récupère au profit du christianisme l'aventure poétique garnélienne. Voir François Charron, *L'obsession du mal de Saint-Denys Garneau et la crise identitaire au Canada français. Essai biographique*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Herbes rouges », 2001, p. 526-530.

79. « Je pense qu'il était de Saint-Hilaire, à peu près comme un pommier peut être de Saint-Hilaire et je me souviens d'avoir été le voir à New York dans son grand atelier, là-bas, et d'avoir eu l'impression de retrouver exactement sa maison de Saint-Hilaire, en plein Greenwich » (R. Élie, « Témoignage sur Borduas », dans *Cœuvres*, p. 605).

80. Ninon Gauthier, « Charles Delloye et la promotion des automatistes en Europe », dans Lise Gauvin (dir.), *Les automatistes à Paris. Actes d'un colloque*, Montréal, Les 400 coups, 2000, p. 141-165.

81. Hélène Dorion, « Danser devant l'arche », dans Paul Bélanger (dir.), *Saint-Denys Garneau. La clef de lumière*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2004, p. 34.

tage que d'un écrivain tellement son attention semble absorbée par ses activités de peintre⁸². » Giselle Huot a écrit que « son œuvre picturale est beaucoup plus lumineuse que ses écrits⁸³ ». J'aimerais conclure par cette phrase de Saint-Denys Garneau qui pressent, au début des années 1930, la venue prochaine dans le domaine des arts visuels au Canada français d'un artiste exceptionnel; bien qu'il souhaite devenir lui-même cet artiste d'exception, n'est-ce pas le contour encore incertain du destin à venir de Borduas qu'il trace lorsqu'il écrit :

Il y a au Canada un bel avenir en peinture, non au point de vue réussite matérielle, mais au point de vue d'art, de gloire. Celui qui viendra le premier apporter ce qui manque, la passion des grandes et belles visions, celui-là sera le premier et devra, ce me semble, en récolter beaucoup de gloire tôt ou tard. Je voudrais que ce fût moi⁸⁴.

82. France Gascon, *L'univers de Saint-Denys Garneau, le peintre, le critique*, p. 24.

83. Giselle Huot, « Hector de Saint-Denys Garneau ou le nom mal aimé », dans Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres en prose*, p. cvi.

84. Hector de Saint-Denys Garneau à Françoise Charest, lettre du 25 avril 1930, dans *Œuvres* (édition de Jacques Brault et Benoît Lacroix), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971, p. 825 et p. 827-828.