

LA PEDAGOGIE DE BORDUAS ET CELLE DE DUMOUCHEL

Jacques Albert Wallot

A THESIS

in

The Department

of

Fine Arts

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for  
the Degree of Master of Arts in Art Education  
Sir George Williams University  
Montreal, Canada

September, 1972

© Jacques-Albert Wallot 1973

## ABSTRACT

### LA PEDAGOGIE DE BORDUAS ET CELLE DE DUMOUCHEL

This thesis is a descriptive study of the pedagogy of Dumouchel, the engraver, and Borduas, the painter, who have spent more than a decade of their life to the teaching of Art.

Borduas has laid out his pedagogical views in his writings, mainly in Les Projections Libérantes. Dumouchel being more of a talker than a writer, spelled out his pedagogical point of view in three important interviews.

In this thesis we have elaborated on Borduas' cooperation to the Ateliers d'Arts Graphiques which were printed under Dumouchel's guidance.

From various testimonies of Borduas' and Dumouchel's students we can draw the conclusion that the influence of these teachers went far beyond their classes and reached the Montreal artistic milieu.

Borduas' participation in the formation of the Automatist Movement and his interest in social changes led him to challenge the authority. Dumouchel's good nature allowed him to obtain credits for his publications and he attained his objective in setting up in Montreal a school of engraving.

ABSTRACT

version française

LA PEDAGOGIE DE BORDUAS ET CELLE DE DUMOUCHEL

Dans cette thèse, nous nous adressons essentiellement aux éducateurs d'art qui seraient intéressés à comprendre l'évolution de l'éducation artistique au Québec.

Nous essayons de retracer le cheminement pédagogique de Borduas dans le milieu scolaire ainsi que son évolution sociale qu'il a laissé connaître par ses écrits.

Nous apportons des détails sur l'apprentissage d'Albert Dumouchel et sur l'enseignement de la gravure qu'il donna pendant un quart de siècle.

Nous explicitons la coopération de Borduas à l'un des "Cahiers d'Arts Graphiques" qui furent dirigés par Albert Dumouchel.

Nous citons les témoignages des étudiants de ces deux artistes sur la façon dont ils concevaient les exigences de leur professeur.

Enfin, nous étudions l'animation sociale et pédagogique de Borduas tandis que nous retenons de Dumouchel le côté humain et travailleur qui le rendait si sympathique et grâce auxquels il parvint à implanter à Montréal une véritable école de gravure.

## TABLE DES MATIERES

Introduction .....	1
Chapitre I, Cheminement pédagogique et idéologique de Borduas ...	6
Chapitre II, L'apprentissage de Dumouchel, son enseignement et son idéologie pédagogique .....	21
Chapitre III, L'expérience pédagogique conjointe de Borduas et Dumouchel. Les Cahiers d'Arts Graphiques .....	32
Chapitre IV, Témoignages sur l'enseignement de Borduas et Dumouchel .....	40
Chapitre V, L'animation pédagogique de Borduas et Dumouchel .....	48
Conclusion .....	54
Bibliographie .....	57

## INTRODUCTION

Cette thèse est une étude essentiellement descriptive de la pédagogie de deux artistes éducateurs, Borduas le peintre et Dumouchel le graveur. Nous étudierons donc le processus normal qui permit aux élèves aussi bien qu'aux maîtres de s'intégrer ou de remettre en question le milieu artistique, social et politique dans lequel ils évoluèrent.

Pour leur part, Borduas et Dumouchel ont consacré une partie importante de leur temps à l'enseignement des arts et tous deux ont profondément influencé le climat artistique montréalais. Leur carrière d'enseignement s'est effectuée en trois grandes étapes. Borduas enseigna dans les écoles publiques d'abord, puis à de jeunes adolescents au Collège Grasset ainsi qu'au Collège Notre-Dame et entra enfin à l'École du Meuble de 1937 où il y donna des cours de dessin et de documentation. Dumouchel lui, fit ses premières armes au Séminaire de Valleyfield, entra à l'École des Arts Graphiques en 1942 et fut invité par Robert Elie à enseigner à l'École des Beaux-Arts de Montréal au début des années soixante.

Malgré une différence de 11 ans, Borduas et Dumouchel enseignèrent donc simultanément dans des écoles d'arts appliqués, formant des étudiants pour l'industrie et le commerce. Borduas enseignait à l'École du Meuble tandis que Dumouchel faisait le même travail à l'École des Arts Graphiques. Ces écoles techniques d'arts appliqués ne relevaient pas du Département de l'Instruction Publique mais plutôt du Ministère du Bien-Etre Social et de la Jeunesse. Il fallait que Borduas et Dumouchel tiennent compte des objectifs professionnels de l'institution pour laquelle ils travaillaient tout en essayant de développer la sensibilité et le potentiel artistique de leurs étudiants. Tout en formant des artistes qui oeuvreraient dans l'industrie et le commerce, Dumouchel essayait de relancer la gravure au pays et de lui donner la place qui lui revenait.

Quant à Borduas, il élaborera d'une manière très articulée sa pédagogie de l'enseignement des arts. Son idéologie pédagogique s'est formulée principalement au cours de trois expériences d'écriture ainsi que dans des entrevues radiophoniques à Radio-Canada dont une diffusée en décembre 1950. La diversité de son enseignement a permis à Borduas de développer une pédagogie globale qui rejoint le grand public tout autant que les enfants qu'il adore. Cette philosophie des arts est définie dans ses Projections Libérantes<sup>1</sup> dans l'entrevue radiophonique que nous venons tout juste de mentionner et, à un moindre degré, dans sa conférence de 1942 intitulée Des milles manières de goûter une oeuvre d'art<sup>2</sup>.

Dumouchel, lui, n'a pas écrit ni sur son travail ni sur son enseignement, mais il en a parlé d'abondance. Dumouchel était peut-être un didacticien avant tout mais il a eu l'intuition de la direction que prendraient les arts au Québec. Sa seule formation pédagogique était son amour du métier, ce qui ne l'a pas empêché d'implanter à Montréal une véritable école de gravure jusqu'alors inexistante.

Une analyse de trois interviews accordés par Dumouchel à Nicole Brossard, Claude Jasmin et Jean Sarazin ainsi que quelques témoignages-vérité que nous avons recueillis nous ont permis de faire la lumière sur certains aspects moins connus de la pédagogie de Dumouchel. Nous avons questionné madame Suzanne Dumouchel qui a suivi les premières expériences pédagogiques de Dumouchel à Valleyfield et à l'École des Arts Graphiques. Nous avons recueilli également une entrevue enregistrée avec monsieur Arthur Gladu qui travailla avec Dumouchel depuis 1946 jusqu'à la mort de ce dernier en janvier 1971. Nous avons rencontré monsieur Jean-René Ostiguy qui étudia sous Dumouchel au Séminaire de Valleyfield et qui continua de le fréquenter jusqu'à sa mort. Monsieur Ostiguy est chargé de recherches et de conférences à la Galerie Nationale du Canada.

<sup>1</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mittra-Mythe éditeur Montréal 1949) 40p.

<sup>2</sup> Paul-Emile Borduas, Des milles manières de goûter une oeuvre d'art (reproduite dans Amérique Française, Montréal, novembre 1942) pages 8 à 16.

Nous avons rencontré également le Chanoine DeGuire qui invita Dumouchel à diriger le "Studio"<sup>1</sup> au Séminaire de Valleyfield en 1942 ainsi que monsieur Hervé Dumouchel, frère d'Albert Dumouchel. Enfin, monsieur Joseph Ostiguy ainsi que madame Maryel Ostiguy-Goyette, qui participe au "Cahier no 3", nous ont tenus des propos extrêmement intéressants sur Albert Dumouchel.

On ne relève pas suffisamment le fait que Borduas et Dumouchel ont travaillé ensemble au niveau d'une expérience artistique et pédagogique. En effet, Borduas et quelques uns de ses disciples a collaboré à un des "Cahiers d'Arts Graphiques" qui furent produits sous la direction de Dumouchel et de Gladu.

Selon les témoignages des étudiants de Borduas et de Dumouchel, ces professeurs connaissaient la grande règle en pédagogie qui consiste à "aimer et se faire aimer"<sup>2</sup>. Non contents de passer une trentaine d'heures de cours hebdomadaires avec leurs étudiants, Borduas et Dumouchel les recevaient dans leur demeure où ils se réunissaient avec eux pour dialoguer, écouter de la musique ou même pour travailler. Plusieurs élèves et disciples de Borduas ont décrit les rencontres qui avaient lieu sur la rue Napoléon, à la maison de Borduas ou sur la rue Mentana, à son nouvel atelier. André Jasmin se rappelle que Borduas nous faisait part de ses réflexions sur une foule de sujets. Cette suite de réflexions était basée sur ses lectures, ses expériences de vie, ses expériences de peintre<sup>3</sup>. De son côté, Dumouchel qui allait manger une fois la semaine avec Pellan, invitait parfois ses étudiants à l'accompagner. De nombreux étudiants, surtout entre les années 1947 et 1949, visitaient les Dumouchel à leur demeure de la rue Guin. On y parlait de peinture, de gravure, de musique et de littérature. Cette affinité entre maître et élèves ne se manifestait qu'avec ceux qui avaient "la flamme"<sup>4</sup>, ceux que Borduas aurait qualifié de "plus généreux" .

<sup>1</sup> Voir Le Cécilien (janvier-février 1942, Séminaire de Valleyfield).

<sup>2</sup> Propos recueillis.

<sup>3</sup> André Jasmin, Le climat du milieu artistique dans les années 40, dans Peinture canadienne française, Conférence J.A. De Sève Nos 11 et 12 (Presses de l'Université de Montréal, 1970)

<sup>4</sup> Témoignage de monsieur Jean-René Ostiguy

Il ne fait pas de doute que Borduas et Dumouchel ont profondément influencé les jeunes artistes qui les ont cotoyés, car ces professeurs savaient provoquer un éveil artistique et un désir de dépassement. Il faut également mentionner qu'ils n'ont pas toujours su éviter les écueils tels que l'intransigeance et l'orgueil du maître.

Rappelons enfin que Borduas était particulièrement dangereux en ce qu'il faisait du grand Art dans une école du meuble et que ses écrits ont hâté son congédiement. Dumouchel était également menaçant dans une école technique d'arts graphiques par l'ampleur de son enseignement artistique, c'est pourquoi on le retrouvera éventuellement à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal. N'oublions pas cependant que la dernière étape pédagogique de Borduas et Dumouchel diverge sensiblement; celle de Borduas l'orientant vers des préoccupations peut-être plus sociales qu'esthétiques. Cela ne les empêcha pas de tendre vers un même idéal: secouer le joug social ankylosé dans lequel ils vivaient et éveiller la conscience visuelle et artistique de leurs étudiants. Borduas le faisait d'une manière intellectuelle tandis que Dumouchel était guidé par son instinct et son intuition.

Il n'entre pas dans nos préoccupations de comparer les recherches artistiques et pédagogiques de Borduas et de Dumouchel avec celles qu'effectuaient au même moment Herbert Read en Angleterre et Viktor Lowenfeld aux Etats-Unis, non plus qu'avec celles d'Irène Sénécal qui tentait à cette époque ses premières expériences pédagogiques à Saint-Henri d'abord, puis à Lachine ensuite. Similairement, la méthode de Quénioux n'a pas été expliquée. Elle aurait pû l'être si nous avions attaché plus d'importance à l'influence d'Ozias Leduc sur Borduas. Nous savons par ailleurs que la collection de dessins d'enfants des archives de la famille Borduas vient d'être acquise par le Secrétariat d'Etat du Gouvernement du Canada. A cause de problèmes de cataloguage toutefois, celle-ci n'est pas présentement disponible aux chercheurs.

A partir de la documentation que nous avons accumulée, nous nous sommes donné comme objectif de formuler des hypothèses de recherches qui mettraient en évidence l'apport pédagogique de ces deux artistes-éducateurs.



La présente thèse s'adresse donc essentiellement à l'éducateur d'art qui serait intéressé à comprendre l'évolution de l'éducation artistique au Québec. Nous croyons que cette thèse, qui vient après celle de madame Louise Parent-Vidal sur le travail d'Irène Sénécal, sera un jalon de plus vers ce que François Gagnon appelait "la formulation d'une histoire de l'enseignement des arts plastiques au Québec"<sup>1</sup>.

A date, le travail pédagogique de Borduas a toujours été vu en relation avec Pellan. La présente thèse propose un nouvel ordre de rapports, cette fois entre Borduas et Dumouchel. Quant à Pellan, il eût une expérience pédagogique peut-être un peu moins diversifiée que celle de Dumouchel. Ce dernier d'autre part, même s'il fut un disciple de Pellan, s'affirma tôt et son développement pédagogique fut personnel dès la parution des "Cahiers d'Arts Graphiques".

<sup>1</sup> François Gagnon, Contribution à l'étude, dans Les Automatistes (édition La Barre du Jour, Montréal 1968) p. 206

CHAPITRE I

CHEMINEMENT PEDAGOGIQUE

ET IDEOLOGIQUE

DE BORDUAS

CHAPITRE I  
CHEMINEMENT PEDAGOGIQUE ET IDEOLOGIQUE DE BORDUAS

On sait par les Projections Libérantes qu'une fois ses études terminées à l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal, Borduas entra en septembre 1927 comme professeur à demi-temps au service de la Commission des Ecoles Catholiques de Montréal. Il y enseigna avec succès pendant une année aux écoles Montcalm et Champlain pour passer l'année suivante, à l'école Le Plateau où après une semaine, les événements l'amènèrent à démissionner<sup>1</sup>.

Dans les Projections Libérantes, Borduas fait allusion à l'entrée "automatique"<sup>2</sup> de Maillard à la Commission Scolaire ainsi qu'aux pressions que ce dernier exerça subséquemment auprès des commissaires. C'est à la suite de ces pressions que Borduas démissionna. Dans un passage de la thèse<sup>3</sup> de madame Louise Parent-Vidal, on peut apprendre qu'à cette époque, le directeur de l'Ecole des Beaux-Arts essayait de court-circuiter les écoles normales d'alors afin de faire entrer des artistes professionnels à la Commission Scolaire pour y enseigner le dessin plutôt que de laisser les normaliens donner cet enseignement. Cette prise de position de Maillard était assez révolutionnaire à l'époque et replaçait la didactique des arts dans les mains des artistes. Il est donc possible que Borduas ait mal évalué la présence de Maillard à la Commission Scolaire. La raison personnelle du départ de Borduas est cependant compréhensible. Il était diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal et avait réussi sa première année d'enseignement. On lui avait promis un poste à plein temps et une semaine seulement après le début de l'année scolaire 1928-29, on lui redonnait un titre de professeur à demi-temps.

Borduas quitte donc temporairement l'enseignement de 1928 à 1932. Il voyage, puis il revient au pays où il recommence à enseigner.

<sup>1</sup> Pour de plus amples renseignements, voir François Gagnon, "Projections Libérantes, édition annotée", dans Etudes Françaises (no spécial, Presses de l'Université de Montréal, vol. VIII, no 3, août 1972).

<sup>2</sup> Ibid. p. 255

<sup>3</sup> Louise Parent-Vidal, Irène Sénécal, sa vie, son oeuvre. Thèse de maîtrise, Université Sir George Williams, Montréal 1970.

Dans les Projections Libérantes<sup>1</sup>, Borduas explique que "les dessins d'enfants (mes élèves de l'externat classique, Collège André Grasset et de la Commission Scolaire où je suis retourné, au bas de l'échelle cette fois sans succès officiel, en lutte contre les méthodes en cours) sont les seules confirmations que la route poursuivie mènera un jour à la victoire; fut-elle cent ans après ma mort<sup>2</sup>".

Ce commentaire est un des seuls que Borduas formule dans les Projections Libérantes sur son enseignement aux enfants. Il ajoute: "Les enfants que je ne quitte plus m'ouvrent toutes larges les portes du surréalisme, de l'écriture automatique<sup>3</sup>". En ce qui a trait à l'expérience pédagogique de Borduas avec les enfants, il ne faut pas oublier non plus l'expérience qu'il fit au Collège Notre-Dame avec le frère Jérôme, de 1941 à 1947. Cette rencontre qui coïncide avec le "premier tableau abstrait<sup>4</sup>" de Borduas est importante car les deux hommes trouvent devant les dessins d'enfants un terrain d'entente parfaite.

Ils scrutent ensemble les compositions des enfants, discutent de peinture et d'art moderne, échangent des propos sur la pédagogie active. Borduas insiste sur l'aspect "sacrilège" du geste d'intervenir de quelque façon dans la démarche naturelle aux enfants<sup>5</sup>.

D'ailleurs, souligne le frère Jérôme.

La méthode active était très peu connue ici en 1930. Pour ma part, c'est à partir de mes contacts avec Borduas dans les années 1940 que je fis mes premières expériences de classes vraiment actives, dans l'enseignement des arts plastiques. Et c'est Borduas qui a été pour moi le maître, le prophète .

<sup>1</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mitra-Mythe éditeur Montréal 1949) 40 p.

<sup>2</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mitra-Mythe éditeur Montréal 1949) 40 p.

<sup>3</sup> Ibid. p. 11

<sup>4</sup> Guy Robert, Jérôme, un frère jazzé (Editions de l'homme, Montréal 1966),

<sup>5</sup> Guy Robert, Jérôme, un frère jazzé (Editions de l'homme, Montréal 1966),

Retenons enfin la lettre du 10 janvier 1959 que Borduas envoie au frère Jérôme. Dans cette lettre, Borduas se demande ce qui est advenu du frère Jérôme durant toutes ces années et se réjouit de voir ce dernier de retour au Collège Notre-Dame.

Les heures passées à votre atelier restent inoubliables pour moi. Il montait tant d'espoir, tant de ferveur de tous les travaux que vous succitiez; une telle fraîcheur de vos expositions périodiques et une telle confiance dans la vie.

Ces commentaires de Borduas sur la motivation spontanée deviennent plus explicites dans une entrevue à Radio-Canada en décembre 1950 où Borduas parle d'art enfantin.

Tous les êtres humains sont doués d'une connaissance sensible très grande. La preuve en est que si on donne à un enfant de cinq ans une feuille de papier, un pinceau et des gouaches en lui suggérant un sujet, il va tout de suite, spontanément, faire une image qui révèle une très grande connaissance du monde extérieur, de la couleur, de la forme, du rythme, du mouvement, enfin de toutes les qualités propres à une oeuvre plastique. Naturellement, il n'en prend pas conscience en aucune façon<sup>1</sup>.

Cela demande néanmoins l'effort de l'enfant, poursuit Borduas en ce que celui-ci apporte l'attention totale de ce qu'il fait.

Un cheval qui n'a pas trop l'air d'un cheval, deviendra un éléphant pour l'enfant. C'est là une attention qui est très aiguë. L'effort est dans le sens à suivre de ce qui se fait; non pas dans le sens d'imposer mais d'être toujours en accord avec ce que l'on fait<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Borduas parle (propos de Borduas sur les ondes de Radio-Canada, décembre 1950, 16 p.) p. 7

<sup>2</sup> Borduas parle (propos de Borduas sur les ondes de Radio-Canada, décembre 1950, 16 p.) p. 7

Pour Borduas, il y a donc deux façons de guider en art; il y a la "façon habituelle, courante où l'on enseigne à l'élève des habiletés par des exercices appropriés, habileté par dessus lesquelles on greffe la sensibilité<sup>1</sup>". Il y a aussi une façon plus spontanée, plus intuitive, Borduas l'explique ainsi:

Moi, je ne demande jamais rien à mes élèves. Je leur dis comment réaliser telle et telle chose ... mais l'élève devra les faire comme il pourra et le mieux qu'il pourra, sans aucune sorte d'aide de ma part. Une fois l'oeuvre complétée, il me l'apporte. Or, un élève est par définition quelqu'un qui n'est pas sûr de lui-même; quelqu'un qui se cherche et dans l'état actuel du monde, les jeunes gens sont très inquiets d'eux-mêmes et tendent à miser sur des qualités qui demeurent très lointaines de leurs possibilités<sup>2</sup>.

Borduas parle aussi de décalage entre les possibilités de l'élève et sa vraie qualité de réalisateur. Il faut prendre conscience et faire prendre conscience à l'élève de sa nature, de sa façon d'agir, de ses qualités uniques.

L'essentiel de la pédagogie de Borduas pourrait se résumer d'une façon globale par ce commentaire de Borduas:

Le problème se pose donc pour moi de favoriser l'épanouissement des qualités natives de ceux qui viennent me trouver; non pas en leur apportant des connaissances extérieures ou des connaissances artistiques du passé, mais en favorisant leur propre vie<sup>3</sup>.

Pour Borduas, ce qui importe, ce ne sont pas les recettes, mais plutôt des conditions de rapport entre l'être et la matière:

<sup>1</sup> Ibid. p. 7

<sup>2</sup> Borduas parle (propos de Borduas sur les ondes de Radio-Canada, décembre 1950, 16 p.) p. 7

<sup>3</sup> Borduas parle (propos de Borduas sur les ondes de Radio-Canada, décembre 1950, 16 p.) p. 7

La matière plastique doit toujours être au service d'une intensité de vie et d'une intensité toujours de plus en plus grande. La seule façon de permettre l'épanouissement des qualités matérielles d'une oeuvre est donc de favoriser l'épanouissement des qualités natives de l'être, quelles qu'elles soient, dans n'importe quelle direction; et ces qualités matérielles sont toujours au diapason de sa puissance d'être<sup>1</sup>.

Borduas croyait que tous les êtres humains étaient doués d'une connaissance sensible très grande et basait sa pédagogie sur cette prémisse. Dans son entrevue radiophonique, on ne trouve pas de références spécifiques à d'autres aspects de l'enseignement artistique tels que: la notion de progression, la diversification des procédés d'apprentissage comme moyen de motivation, la variété des thèmes reliés à des préoccupations différentes selon les âges.

On sait qu'à cette même période, Irène Sénécal était très préoccupée par ces notions et dans son enseignement, Dumouchel se basera sur des thèmes reliés à la vie de tous les jours et aux fêtes religieuses très populaires à l'époque. C'est toutefois dans les "Projections Libérantes" que nous retrouverons des références très explicites à cet aspect particulier de l'enseignement de Borduas à l'Ecole du Meuble. En ce qui a trait à l'art enfantin, les renseignements que nous venons de porter à la connaissance du lecteur sont à peu près les seuls que l'on puisse trouver.

Tout ce que Borduas explique sur l'art d'enseigner aux enfants ne peut être pris dans un sens restreint. Nous n'avons pu délimiter l'âge chronologique exact des étudiants de Borduas. Quel âge avait les étudiants des écoles publiques à qui Borduas a enseigné? 11 ans, 12 ans, 13 ans? Dans un article, Nicole Boily rapporte que Borduas était professeur de dessin pour une classe d'enfants qui suivaient des cours le samedi à l'Ecole du Meuble. Ici encore, l'âge chronologique n'a pu être déterminé, car ces dessins n'ont pas encore été catalogués par la Galerie Nationale du Canada et ne sont pas présentement disponibles pour consultation.

<sup>1</sup> Borduas parle (propos de Borduas sur les ondes de Radio-Canada, décembre 1950, 16 p.) p. 7

Néanmoins, si l'on dresse un tableau chronologique de l'expérience pédagogique de Borduas selon les renseignements que nous avons regroupés, nous retrouvons ce qui suit:

Septembre 1927 - Juin 1928: Enseignement à demi-temps dans les écoles Montcalm et Champlain de la Commission des Ecoles Catholiques de Montréal.

Septembre 1928: Ecole Le Plateau à Montréal, 1 semaine.

Septembre 1932 - Juin 1938: Enseignement à demi-temps à la C.E.C.M. dans 5 écoles du district centre: Plessis, Saint-Pierre Claver, Salaberry, Sainte-Brigitte et Lafontaine. Les étudiants étaient en 6e, 7e et 8e année. C'est à l'école Plessis qu'Arthur Gladu reçut des cours de dessins de Borduas. Il se souvient que Borduas leur faisait dessiner des fruits comme c'était la mode à l'époque.

Septembre 1937 - Septembre 1948: Professeur de dessin, de décoration et de documentation à l'Ecole du Meuble de Montréal.

1939: Professeur de dessin pour les enfants qui suivaient les nouveaux cours (du samedi) à l'Ecole du Meuble. A part son enseignement à la Commission Scolaire et des cours du samedi à l'Ecole du Meuble, Borduas enseigna surtout à de jeunes adolescents et à de jeunes adultes.

Septembre 1941 - Juin 1943: Borduas enseigne à l'externat classique Saint-Sulpice et au Collège André Grasset (éléments latins à rhétorique).



Septembre 1941 - Juin 1947: Il entre au Collège Notre-Dame sur la recommandation de monsieur Gérard Morisset qui était directeur de l'enseignement dans la province. Il travailla en collaboration avec le frère Jérôme.

Même à l'Ecole du Meuble, ses étudiants ne sont pas beaucoup plus âgés de ceux des collèges classiques, car les écoles techniques acceptaient des étudiants après la septième année et un peu plus tard après la neuvième année scolaire.

C'est toutefois à l'Ecole du Meuble que Borduas commença à élaborer son idéologie pédagogique. C'est au cours de cette décennie (1940-1950) qu'il rédigea trois importants textes qui explicitent la philosophie de son enseignement tout autant que son animation pédagogique auprès de ses disciples, les automatistes. Ces textes, on le sait, sont: celui de la conférence de 1942 intitulé Des milles manières de goûter une oeuvre d'art, le texte principal du Refus Global ainsi que les Projections Libérantes.

Quant à l'enseignement de Borduas à l'Ecole du Meuble, on ne saurait trop souligner le passage suivant du très important texte de monsieur André Jasmin<sup>1</sup> qui indique que l'enseignement de Borduas à l'Ecole du Meuble essayait de répondre à deux impératifs. Il s'agissait d'abord de donner suite aux objectifs professionnels de l'institution qui étaient centrés sur le métier à exercer, soit la décoration d'intérieur et la composition du meuble. "Que l'apprenti sache établir visuellement ses projets et acquière une capacité d'invention des formes<sup>2</sup>". Cela exigeait donc, explique André Jasmin, une connaissance des structures du réel. En deuxième lieu, Borduas visait à développer la sensibilité de chacun des élèves, leur faire prendre conscience de leur instinct, de leur sensibilité,

<sup>1</sup> André Jasmin, Le climat du milieu artistique dans les années 40, dans Peinture canadienne française, Conférence J.A. De Sève Nos 11 et 12 (Presses de l'Université de Montréal, 1970, 69 p.) p. 25.

<sup>2</sup> André Jasmin, Le climat du milieu artistique dans les années 40, dans Peinture canadienne française, Conférence J.A. De Sève Nos 11 et 12 (Presses de l'Université de Montréal, 1970, 69 p.) p. 25.

de leur imagination, de leurs possibilités créatrices. Dans cet esprit, il refusait l'habilité de ceux qui répétaient trop fidèlement l'aspect extérieur des choses.

Le premier point apporté par monsieur Jasmin soulève des questions. Dans quelle mesure Borduas essayait-il de donner suite aux objectifs professionnels de l'institution? Dans les Projections Libérantes, Borduas ne parle-t-il pas de l'accord tacitement convenu entre ses élèves et lui-même, accord qui "justifiait"<sup>1</sup> leurs préférences? Or ces références, explique Borduas, "risquaient à tout moment de désorganiser l'école"<sup>2</sup>. Toujours dans les Projections Libérantes, Borduas se réfère aux objectifs professionnels de l'Ecole du Meuble comme étant "des inquiétudes matérielles prochaines"<sup>3</sup>. La composition du meuble, y explique-t-il, exige à peu près tout le temps de l'étudiant finissant. Puis Borduas ajoute ce commentaire très important: Les élèves classent, dans une réserve à part leur intelligence, l'art auquel ils espèrent venir un jour. Mais à leur issu, leur comportement n'est plus le même<sup>4</sup>. On pourrait être tenté de croire que Borduas entrevoit ici de la composition du meuble, un des objectifs professionnels de l'institution, comme une activité rivale lui dérochant les étudiants. Borduas parle ensuite des "plus généreux"<sup>5</sup> qui décident de poursuivre "l'activité créatrice à laquelle ils viennent de goûter"<sup>6</sup>. Un des étudiants de Borduas en désaccord avec ses parents refuse le diplôme. D'autres étudiants "moins généreux" ceux-là, choisissent d'être peintre pour plus tard. Bref, Borduas est conscient des objectifs professionnels de l'Ecole du Meuble mais n'essaie pas nécessairement d'y répondre.

<sup>1</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mitra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 29

<sup>2</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mitra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 29

<sup>3</sup> Ibid. p. 32

<sup>4</sup> Ibid. p. 32

<sup>5</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mitra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 32

<sup>6</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mitra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 32.

Les préoccupations pédagogiques de Borduas à l'Ecole du Meuble sont largement expliquées dans le texte d'André Jasmin ainsi que dans les Projections Libérantes. Guy Robert traite aussi de la question dans son tout récent ouvrage publié au mois de juin 1972<sup>1</sup>. De nombreux témoignages sur lesquels nous reviendrons, sont également très révélateurs de la pédagogie de Borduas. Quant aux Projections Libérantes elles-mêmes, Borduas dit qu'elles sont "le seul cours que je donne à des élèves-absents, le seul que je puisse donner<sup>2</sup>". Elles décrivent entre autres, le passage de Borduas à l'Ecole du Meuble où, dès la première année, celui-ci avait affaire à des étudiants rangés, inquiets, silencieux et inhumains. Ces étudiants qui venaient de la rhétorique<sup>3</sup>, attendaient des directives précises, indiscutables, infaillibles. Acquérir quelques brins d'habileté, quelques recettes nouvelles<sup>4</sup>.

A l'Ecole du Meuble, "le départ résolu vers les solutions énergiques démarre lentement<sup>5</sup>". Borduas doit débarrasser ses élèves de leur fausse assurance, de leurs connaissances académique, de leurs habitudes; il s'agit pour lui de les amener à quitter la commune mesure. Pour Borduas, des beaux dessins naissent dans une ignorance mystérieuse<sup>6</sup>, et il cherche à faire prendre conscience à ses étudiants de la qualité de leurs dessins. Un trouble profond frappe ses étudiants. Passionnément, ces derniers discutent entre eux, refaisant ainsi sans le savoir, le procès de l'art en croyant faire celui de l'art moderne<sup>7</sup>. Voilà peut-être ce que l'on peut entendre par la pédagogie active dont parlait le frère Jérôme au sujet de Borduas.

<sup>1</sup> Guy Robert, Borduas (Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1972, 340 p.)

<sup>2</sup> Dans Etudes françaises, Gagnon parle de la nostalgie à peine cachée ici de Borduas pour ses cours à l'Ecole du Meuble. On peut suggérer aussi, j'imagine, le désir de Borduas d'expliquer davantage les principes de son enseignement plutôt que les contingences anecdotiques de celui-ci.

<sup>3</sup> Notons ici que les étudiants étaient admis à l'Ecole du Meuble après la 9e année, soit l'équivalent de la méthode.

<sup>4</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mytra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.)

<sup>5</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mytra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 19

<sup>6</sup> Ibid. p. 19

<sup>7</sup> Ibid. p. 20

Borduas tente donc de favoriser l'accès de ses étudiants à l'expression intégrale. La route de l'expérimentation est donc ouverte. L'étudiant n'est plus une machine à reproduire, mais un homme intelligent cherchant les réponses à ses problèmes d'expression. Borduas mettait donc ses étudiants en situation, leur permettant de comparer deux états: le passif et l'actif.

L'explication que Borduas donne de sa pédagogie en première année à l'Ecole du Meuble, devient de plus en plus serrée. L'étudiant doit abandonner les exercices mécaniques, les imitations et les singeries pour s'attacher davantage aux problèmes de la figuration et de l'expression plastique. Il ne s'agit plus d'imiter les modèles proposés, mais de relier l'expression aux réalités propres à chacun. L'expression plastique devient alors un processus de connaissance de la réalité. L'étudiant ne doit plus tenter de décrire strictement les impressions visuelles reçues du modèle car alors l'intelligence ne joue plus que le rôle insignifiant de contrôler, en les comparant, "deux similitudes immédiates"<sup>1</sup>. Il s'agit au contraire de rompre l'habitude, de détraquer par une surprise visuelle, les processus de perception<sup>2</sup>.

Comment Borduas entreprenait-il la présentation de ses cours? Un modèle ou un thème sollicitait l'élève à résoudre les problèmes englobants de la figuration<sup>3</sup>. Le modèle proposé était indifféremment au relief ou non; sculpture sur bois, vieille relique détachée d'une église ancienne décorée par l'un de nos robustes sculpteurs d'autrefois, un plâtre quelconque, moins volontier, une nature morte, fruits, légumes, objets divers ou une reproduction<sup>3</sup>.

La distinction du contenu de cours que Borduas fait entre son cours de documentation et son cours de dessin n'est pas toujours claire. On peut présumer qu'il y avait un lien étroit entre les deux comme en témoigne la citation plus haut. Borduas, semble-t-il, abordait donc l'histoire

<sup>1</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mytra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 21

<sup>2</sup> Ibid. p. 22

<sup>3</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mytra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 23

de l'art en l'intégrant à son enseignement du dessin. Il déployait devant ses étudiants un album de reproductions d'oeuvres d'art, en portant à leur attention non pas les différences chronologiques, mais plutôt dans un premier temps, les constances entre les oeuvres d'art, d'une école à l'autre, de Léonard de Vinci à Matisse. Dans un deuxième temps, il cherchait à éveiller les élèves aux "qualités morales, affectives, passionnelles" de chacune des oeuvres d'art, bref de l'expression de l'artiste.

La deuxième année en était une de flottement. Les étudiants croyaient que plus leurs dessins étaient mauvais, plus le professeur les trouveraient beaux. Mais Borduas explique que les beaux dessins de la première année étaient authentiques, c'est-à-dire qu'ils avaient une qualité d'expression que l'artiste lui-même n'avait pas cherché à créer mais avait obtenu grâce à sa spontanéité. Les étudiants en deuxième année sont donc blasés et c'est volontairement qu'ils font de mauvais dessins; mais le professeur critique sévèrement les travaux. "Le chemin aimable des réussites involontaires était terminé<sup>1</sup>". Borduas s'ingénie à faire comprendre à ses étudiants que pour faire un bon travail, il faut de l'authenticité et de la générosité. Ces qualités se développent quand l'artiste a suffisamment d'ardeur et de sensibilité pour continuer à créer.

Contrairement à l'année précédente, Borduas amenait maintenant ses étudiants à rechercher à travers l'histoire de l'art, ce que les diverses écoles et les diverses époques avaient, non plus de constant mais de dissemblable, permettant ainsi aux étudiants de comprendre par exemple, comment évolua à travers les âges, la notion de l'espace permettant ainsi à ses étudiants de constater que la perspective avait mis seize siècles à se définir alors qu'eux (les étudiants) le faisait en vingt leçons.

Borduas commente abondamment son enseignement au niveau de la deuxième année et explique aussi les raisons de son désaccord avec le directeur de l'Ecole qu'il appelle "Gauvreau, le Chameau". Cette divergence portait essentiellement sur l'idéologie de Borduas en ce qui avait trait à la recherche de l'expression intégrale et l'expression plastique authentique

<sup>1</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mittra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 27.

que le directeur du Meuble appelait "d'inoffensives distractions de vacances<sup>1</sup>" et comme le dira sarcastiquement Borduas, cela était dit "sans une pointe d'humour, en toute amitié feinte, en toute confiance fausse<sup>2</sup>".

Borduas explique ensuite très brièvement son enseignement au niveau de la troisième année, au cours de laquelle les étudiants atteignaient parfois leur plein épanouissement. Ces derniers travaillaient très librement en classe ou en dehors de la classe et souvent contre la tracasserie prudente des parents<sup>3</sup>. Là encore Borduas insiste sur le fait que l'expression est intimement liée à la connaissance que chacun a de la réalité. La troisième année en était une de revue générale permettant aux étudiants de renforcer leur sens critique, ce qui s'était avéré une expérience difficile en deuxième année, permettant aussi d'approfondir la connaissance du monde de la forme.

La quatrième année était une année d'inquiétude, précédant la dispersion. Les étudiants étaient préoccupés par le diplôme, par les inquiétudes matérielles prochaines, par ce que Borduas appelle des difficultés sentimentales plus ou moins évoluées par les problèmes scolaires immédiats. C'était aussi une année de décision. Borduas fait une distinction entre ceux qu'il appelle des étudiants plus généreux, ceux qui prennent la décision de poursuivre dès maintenant l'activité créatrice à laquelle ils viennent de goûter<sup>3</sup>. D'autres étudiants étaient considérés, sinon moins généreux du moins de nature moins entière, car ils avaient décidé de se consacrer davantage à l'aspect plus professionnel de leur métier et moins à la peinture.

La description de son enseignement au niveau de la quatrième année amène Borduas à parler davantage de son expérience avec les automatistes. Borduas se plaignait que la direction l'isolait à l'intérieur de l'École du Meuble en dédoublant ses cours, en réduisant sa charge de travail et le nombre de ses élèves.

<sup>1</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mitra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 30

<sup>2</sup> Ibid. p. 30

<sup>3</sup> Ibid. p. 31

Borduas entrevoit la création de la C.A.S. (Société d'art contemporain) comme étant le "support social"<sup>1</sup> dont ses étudiants avaient un pressant besoin. Borduas veut étendre son enseignement hors des cadres scolaires. Celui-ci n'est plus viable entre les quatre murs de la classe et doit avoir des résonances à l'extérieur<sup>2</sup>.

### Bilan pédagogique

A la lumière des propos tenus par Borduas sur les ondes de Radio-Canada en décembre 1950 ainsi que des Projections Libérantes, la pédagogie de Borduas pourrait se résumer de la façon suivante:

- Amour de l'art naïf. "Les maladroits que j'ai toujours aimés étaient l'occasion des premiers scandales".
- Il associe l'art enfantin à l'acte d'expression non préconçu. Il fait allusion au subconscient. Il fait des liens avec sa production personnelle par le biais avec le surréalisme; puissance affective, état passionnel, etc...
- Il a une attitude de non intervention face aux dessins d'enfants, ne demande jamais rien à ses élèves, déroute ses étudiants par l'absence de directives.
- Borduas trouve dans l'art enfantin de nombreux éléments du langage plastique tels que la couleur, la forme, le rythme et le mouvement. Borduas rejoint alors une opinion maintenant répandue, soit 20 ans après lui, que les dessins d'enfants sont des expériences graphiques essentiellement abstraites.
- Borduas se préoccupe du moment où l'enfant identifie ou commence à dénommer ses gribouillages.
- Utilisation de méthodes actives. Le frère Jérôme en parle au sujet du passage de Borduas au Collège Notre-Dame. Borduas lui-même en parle au sujet de son enseignement à l'École du Meuble. Voir les Projections Libérantes.

<sup>1</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mittra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 15

<sup>2</sup> Ibid. p. 16





CHAPITRE II

L'APPRENTISSAGE DE DUMOUCHEL,

SON ENSEIGNEMENT

ET SON IDEOLOGIE PEDAGOGIQUE

## CHAPITRE II

## L'APPRENTISSAGE DE DUMOUCHEL, SON ENSEIGNEMENT ET SON IDEOLOGIE PEDAGOGIQUE

Contrairement à Borduas qui avait travaillé avec Ozias Leduc et avait terminé ses études à l'Ecole des Beaux-Arts, Dumouchel apprit son métier de graveur en travaillant sur le marché du travail.

Avant de travailler à Montreal Cottons, Albert Dumouchel travailla dès son adolescence à la petite librairie Leduc où il peignait et réparait des statuettes de plâtre. C'est sur les instances de son frère Hervé, déjà à l'emploi de la Montreal Cottons à Valleyfield, qu'en 1939 Albert Dumouchel sollicita un emploi auprès de James Lowe, artiste londonien et ancien disciple de Whistler<sup>1</sup>.

C'est avec ce dernier et Edmondo (Eddy) Chiodini que Dumouchel fit son apprentissage en photographie et en gravure. James Lowe, en plus de recevoir chez lui le jeune Dumouchel, fit transporter à la filature une presse à gravure sur laquelle, dans ses moments libres, il montrait au jeune Dumouchel les principes de base de la gravure<sup>2</sup>.

Avant de faire de la gravure avec James Lowe, Dumouchel travaillait surtout à l'encre de chine. Il dessinait avec une plume et de l'encre et copiait des images à la ligne sans savoir que c'était de la gravure<sup>3</sup>.

C'est le côté technique de la gravure qu'il aurait appris avec Lowe et il s'y initia avec beaucoup d'ardeur. Non content de travailler toute la journée à imprimer à la Montreal Cottons, Lowe et lui se passionnaient dans leurs loisirs à faire de la gravure. Le frère d'Albert Dumouchel, Hervé, fabriquait les instruments dont se servait Albert pour graver dans le bois. Le bois utilisé était le côté des blocs de hêtre qui étaient employés pour le "block print". L'épaisseur de ces blocs était de 4 à 6 pouces.

<sup>1</sup> Témoignage de monsieur Hervé Dumouchel et corroboré par madame Suzanne Dumouchel.

<sup>2</sup> Témoignage de madame Suzanne Dumouchel.

<sup>3</sup> Témoignage de monsieur Jacques Dumouchel fils d'Albert Dumouchel; y fait allusion dans l'entrevue qu'il accorda à Claude Jasmir le 10 avril 1965.

Les premières expériences de Dumouchel pour l'impression de ses gravures furent tout aussi originales. Il utilisa comme presse, une simple essoreuse de lessiveuse ordinaire<sup>1</sup>.

Pendant son travail quotidien à la Montreal Cottons, l'impression des tissus se faisait selon trois procédés principaux<sup>2</sup>: l'impression de motifs gravés sur blocs de hêtre, le "block print", l'impression en sérigraphie, le "silk-print" et enfin l'impression avec un procédé de pochoir très près de la sérigraphie, avec utilisation de résidus de coton teintés et soufflés, le "flock-print". On y fabriquait des foulards, des mouchoirs, des nappes et des linges à vaisselle "made in England"<sup>3</sup>. C'est en 1942 que Dumouchel quitta la Montreal Cottons pour le Séminaire et l'Ecole des Arts Graphiques. Au Séminaire Saint-Thomas d'Aquin de Valleyfield, Mgr. Deguire confia à Dumouchel l'atelier d'art qu'avait dirigé l'abbé Martin, et duquel Dumouchel avait sans doute suivi des cours<sup>3</sup>.

Quand Dumouchel obtint la direction de l'atelier libre au Séminaire de Valleyfield, sa seule formation pédagogique était son amour du métier. Sa pédagogie était donc instinctive, mais selon sa femme Suzanne, il entrevoyait ses cours à travers la passion du métier. C'était peut-être vague et flou, mais il était emballé. Les thèmes à l'époque étaient souvent religieux car les canadiens-français étaient alors tous pris dans la religion et les calendriers nous rappelaient constamment la fête du saint du jour .

Ce n'étaient pas des cours réguliers que Dumouchel donnaient au Séminaire, c'était un atelier libre qui avait lieu le jeudi soir et dont Dumouchel dirigea de 1942 à 1947.

Il était entré dans l'enseignement sans formation pédagogique mais selon monsieur Jean-René Ostiguy, Dumouchel avait quand même suffisamment de sensibilité pour respecter le travail de ses étudiants.

<sup>1</sup> Témoignage de monsieur Hervé Dumouchel et corroboré par celui de monsieur Arthur Gladu.

<sup>2</sup> Témoignage de monsieur Hervé Dumouchel.

<sup>3</sup> Témoignage de madame Suzanne Dumouchel.

C'est d'ailleurs à ce moment que Dumouchel et Pellan se rencontrèrent et Pellan et son équipe valorisaient déjà la naïveté et c'est aussi cette naïveté que Dumouchel avait appris très tôt à respecter avec Chiodini<sup>1</sup>. On raconte par exemple l'enthousiasme de Dumouchel pour les travaux naïfs d'un étudiant nommé Dunburry. Mais comment et à quel type de clientèle Dumouchel enseignait-il?

L'atelier du Séminaire de Valleyfield était ouvert à tous les étudiants, des éléments latins à la philosophie. Quelques personnes de l'extérieur participaient également à cet atelier sans compter les quelques enfants qui accompagnaient leurs grands frères. Dumouchel s'adressait donc essentiellement à des adolescents de collège.

Ses cours n'étaient pas structurés par rapport à nos standards pédagogiques actuels. Il arrivait qu'une nature morte était étalée devant la classe. Ce que Dumouchel faisait généralement; il demandait individuellement aux étudiants ce qu'ils voulaient faire. "J'ai écouté de la musique et j'ai fait un dessin au crayon abstrait puis à la gouache<sup>1</sup>". Ce n'était pas théorique, il nous laissait libre. On continuait notre travail et il nous corrigeait. Quand les étudiants faisaient des copies trop serviles, Dumouchel leur disait qu'ils peignaient "comme leur grand-mère<sup>1</sup>". Il utilisait d'ailleurs abondamment des expressions comme: "C'est bourgeois<sup>1</sup>" ou "C'est académique<sup>1</sup>" pour exprimer sa réprobation devant des travaux trop rigides, mais sans comprendre profondément le sens de ces expressions.

Dumouchel faisait une critique intuitive des travaux que les étudiants lui proposaient; sa critique portait tantôt sur la mise en page ou sur la qualité de l'image. Dumouchel présentait parfois des exercices d'observation à ses étudiants et faisait copier une reproduction d'oeuvre d'art choisie par l'étudiant. Des reproductions d'oeuvres d'art des années 30 et 40 avaient été accumulées sur une période de 10 ans par le prédécesseur de Dumouchel, monsieur l'abbé Martin.

<sup>1</sup> Témoignage de monsieur Jean-René Ostiguy.

L'étudiant devait donc choisir une reproduction d'oeuvre d'art. "Vous devez apprendre à discerner, disait Dumouchel, entre une oeuvre d'art qui est cohérente et une autre qui se tient moins<sup>1</sup>". Choisir, voilà donc un autre aspect de la pédagogie de Dumouchel.

Imagination aussi, car non seulement laissait-il les étudiants libres de faire ce qu'ils voulaient, mais parfois il leur proposait des thèmes reliés à l'imagination: "La mort de Saint-Joseph", "Un homme et son péché" ou même "Le chapelet en famille", tout cela le faisait bien rire. D'autres thèmes reliés à l'appréhension du réel ceux-là: la pluie, les saisons, la neige et les animaux.

Les matériaux employés étaient fort simples; gouache et fusain, pas de procédé de réserve ou d'impression. Dumouchel n'avait pas encore su transposer dans son enseignement au Séminaire, son entraînement graphique avec James Lowe.

C'est en corrigeant des travaux que Dumouchel enseignait quelques éléments de perspective tout en exécutant parfois devant les étudiants, le rendu de perspective.

On retrouve donc dans l'enseignement de Dumouchel au Séminaire Saint-Thomas d'Aquin à Valleyfield, des préoccupations reliées:

- au respect de l'étudiant
- à un amour pour l'art naïf
- à une attitude généralement non directive
- à un sens critique des travaux des étudiants
- à un souci pour les exercices d'observation, de mémoire et d'imagination
- à une utilisation de matériaux très simples
- à un enseignement notionnel, notions de perspective, de mise en page et à un moindre degré, de la couleur
- à un désir de développer le jugement et le discernement chez ses étudiants.

<sup>1</sup> Témoignage de monsieur Jean-René Ostiguy.

On dénote par contre, un manque d'intérêt pour:

- une utilisation de procédés variés
- une progression dans les exercices suggérés aux étudiants

Telles furent donc les principales caractéristiques de l'enseignement de Dumouchel à cette époque qui est la première de ses trois étapes d'enseignement artistique. A ces caractéristiques, on peut ajouter quelques nuances et quelques détails anecdotiques. Ainsi, Dumouchel en vint à détruire les reproductions d'oeuvres d'art car les étudiants copiaient celles-ci trop servilement.

Comment aussi ne pas tracer ici un parallèle avec Borduas qui, dans ses "Projections Libérantes" écrivit que les travaux de ses étudiants étaient parfois exécutés la nuit "contre la prudente tracasserie des parents". N'oeuvrant pas dans un milieu montréalais, Dumouchel rencontra évidemment plus souvent ce genre d'opposition de la part de certains parents et les étudiants eux-mêmes se rappellent les prises de bec acerbes dont ils ont été témoins.

Dumouchel utilisait facilement avons-nous dit, les termes "bourgeois" et "académique"<sup>1</sup>. Dumouchel avait cette capacité de manier les sentiments, de provoquer des réactions instinctives et intuitives, considérées par les parents et les prêtres, comme dangereuses pour les étudiants et la jeunesse. Ce n'est donc pas sans inquiétude que les professeurs du Séminaire voyaient les étudiants être exemptés d'une étude hebdomadaire pour aller à l'atelier d'art<sup>2</sup>.

Au moment où Dumouchel enseignait au Séminaire Saint-Thomas d'Aquin à Valleyfield, il commençait à enseigner à l'Ecole des Arts graphiques de Montréal et rencontrait à cette époque, nous l'avons vu, Alfred Pellan (et aussi Jean Benoit). Par le fait même, sa carrière dans une école d'arts appliqués commençait à se profiler parallèlement à celle de Paul-Emile Borduas. Ce dernier enseignait déjà à l'Ecole du Meuble.

<sup>1</sup> Témoignage de monsieur Jean-René Ostiguy.

<sup>2</sup> Témoignage de monsieur Jean-René Ostiguy.

Contrairement à Borduas, Dumouchel n'a pas écrit sur son enseignement mais il en a parlé d'abondance. Trois articles de journaux<sup>1</sup> écrits sur Dumouchel pourraient être considérés comme la documentation la plus importante sur lui-même et sur son enseignement. A ces trois textes peuvent s'ajouter deux autres articles de Normand Thériault ainsi qu'un certain nombre de critiques reproduites dans divers journaux.

A la lumière des trois importants textes que nous venons tout juste de mentionner, il semble que l'importance très grande que Dumouchel accorde au métier l'entraîne dans des expérimentations techniques qui lui permettront peut-être de créer des images alliant des thèmes religieux jusqu'aux portraits de la parenté.

Quand Dumouchel parle de recherche, il dit: "Je m'amuse, on cherche ensemble, c'est angoissant mais amusant aussi"<sup>2</sup>. Cette recherche angoissante à laquelle fait allusion Dumouchel ne s'applique-t-elle qu'à l'enseignement du métier et des divers procédés qui en découlent ou s'attache-t-elle aussi à la découverte d'une image signifiante?

Autre dilemme: "L'enseignement, dira Dumouchel, n'est pas une corvée pour moi"<sup>3</sup>. Par ce commentaire, Dumouchel exprime peut-être involontairement sa méfiance envers l'enseignement. "Oh oui! de laisser engouffrer dans l'enseignement. Enseigner tous les jours, 40 heures par semaine, c'est grave. Très grave, parce que ça vide un type"<sup>3</sup>. C'est pourtant avec enthousiasme que Dumouchel parle de son enseignement et il y mentionne sa confiance dans les jeunes. "Oui, les jeunes, j'ai pleine confiance dans les jeunes. Ils sont plus disponibles, ne craignent aucun tabou. Ils sont plus généreux que nous l'étions. Ca se voit dans la jeune peinture, Serge Tousignant, Boisvert, Wolfe. Ils m'influencent forcément. Tous ces contacts, ça me fait tout remettre en question, c'est bon"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ces trois articles de journaux sont tous trois faits par Nicole Brossard dans le Quartier Latin, par Claude Jasmin dans La Presse et enfin par Jean Sarazin dans Le Nouveau Journal.

<sup>2</sup> Claude Jasmin dans La Presse le 10 avril 1965.

<sup>3</sup> Nicole Brossard, dans Albert Dumouchel (Quartier Latin).

Pour Dumouchel cependant, même dans son enseignement le métier est important. Dans l'art de la gravure "toutes les libertés ne sont pas permises"<sup>1</sup> avec Albert Dumouchel, dira essentiellement Normand Thériault et c'est dans le respect du passé que naît l'oeuvre.

Dumouchel rejette aussi l'art "op" par ces mots: "Ca ne me dit rien"<sup>2</sup>, "c'est l'enfance de l'art quoi", ce sont des problèmes élémentaires "pour les graphiques de métier".

Dumouchel se plaint également qu'il y a trop de couleur en gravure. C'est une mauvaise mode. En litho, ça peut aller, mais l'eau forte, c'est le noir et blanc". Dans l'eau forte, la couleur y est écrasée, broyée, inutile, elle se perd dans la gouttière. Faut respecter le médium. Dumouchel va même plus loin. Il se plaint que la gravure d'aujourd'hui tend à singer la peinture.

En fait, dans la conversation de Dumouchel, il y a un retour constant au métier. Dès qu'il parle en terme de métier, de médium, il se sent à l'aise. A Nicole Brossard, il dira: "Je trouve qu'aujourd'hui la peinture, on la fait va comme je te pousse, il n'y a plus de métier à apprendre. C'est faux, car il y a un très grand métier à apprendre; la preuve, c'est que vous allez voir des peintres qui ne savent même pas peindre à l'aquarelle, peindre à la tempéra, peindre à l'oeuf"<sup>6</sup> et Dumouchel poursuit "Aujourd'hui, les horizons sont vastes pour la gravure. On touche à tout, toutes sortes de techniques nouvelles et nous reprenons de très anciennes techniques pour faire nos images du 20e siècle"<sup>6</sup>. Lorsque Dumouchel parle d'image donc, il le fait en relation avec le métier, les médiums ou les techniques. Quant à parler d'art sans lien direct avec le métier, il est moins à l'aise.

<sup>1</sup> Normand Thériault, dans Albert Dumouchel, artiste et professeur (La Presse janvier 1972).

<sup>2</sup> Claude Jasmin, dans La Presse (Montréal, le 10 avril 1965).

<sup>3</sup> Claude Jasmin, dans La Presse (Montréal, le 10 avril 1965).

<sup>4</sup> Claude Jasmin, dans La Presse (Montréal, le 10 avril 1965).

<sup>5</sup> Claude Jasmin, dans La Presse (Montréal, le 10 avril 1965).

<sup>6</sup> Claude Jasmin, dans La Presse (Montréal, le 10 avril 1965).



A Jean Sarazin qui lui demandera des idées sur la peinture canadienne, Dumouchel dira: "Après avoir formulé quelques boutades à l'effet que nos femmes manquent d'amour<sup>1</sup>" et qu'elles font peut-être une peinture plus virile que les hommes, il dira que ce qui lui fait plaisir c'est le retour à la peinture au pinceau. On sent tout de suite ici le besoin de Dumouchel de revenir s'appuyer sur le médium. C'est pourquoi Dumouchel enchainera en condamnant la peinture au couteau. "Cette maudite peinture au couteau, à la spatule, ce fut une vraie folie ici, une folie<sup>2</sup>".

Pourtant Dumouchel s'était amusé au jeu des "cadavres exquis<sup>3</sup>" avec d'autres disciples de Pellan et sa production fut très variée, allant de ses gravures signées "Jean D'Artois" jusqu'à ses fusains du Richelieu.

Le rattachement de Dumouchel à l'apprentissage du métier s'explique peut-être aussi par le fait qu'il y avait peut-être chez lui un refus de la rationalité. A plusieurs reprises, il se plaint de la peinture trop intellectuelle de ceux "qui étudient, qui pensent, qui raffinent, au lieu de se défouler instinctivement sur la toile. Le peintre du 20e siècle est bavard, dit-il, il aime couper le cheveux en quatre<sup>2</sup>".

Dumouchel n'entrevoit pas le processus de création artistique d'une manière aussi articulée que celle de Borduas. Chez Dumouchel, il y a d'abord l'aspect humain, dire simplement et amicalement bonjour. De plus, comme pour expliquer son ouverture d'esprit vis-à-vis les travaux de ses étudiants, il dira: "Vous savez, j'enseigne depuis longtemps et dans l'enseignement on apprend à ne pas penser à soi face aux oeuvres des autres. La vie et l'authenticité, ça se reconnaît toujours dans une oeuvre<sup>2</sup>".

Chez Dumouchel, il y a aussi la nature, tout autant urbaine que campagnarde, les voitures sports tout autant que ces "draftmen". Il y a ensuite le métier, la technique sur laquelle se construit une image.

<sup>1</sup> Jean Sarazin, dans Horoscope à bâtons rompus avec un maître intelligent (Le Nouveau Journal, Montréal, Février 1965).

<sup>2</sup> Nicole Brossard, dans le Quartier Latin (Montréal, le 18 février 1965).

<sup>3</sup> Jean-René Ostiguy, Les cadavres exquis des disciples de Pellan Vie des arts, No 47, été 67, p. 22.

Mais quelle image? A Jean Sarrazin: "Je pense qu'au 20e siècle, le nouveau, le neuf, ce n'est pas vrai! Pour un véritable créateur, il n'est pas question de faire quelque chose de neuf, mais quelque chose de différent, quelque chose qu'il porte en lui. Quand je fais une toile, je veux qu'il y ait plus qu'un jeu de couleurs ou de formes. Je veux communiquer<sup>1</sup>". La source des images chez Dumouchel provient donc de l'humain, de la nature et aussi du passé. Si Borduas, dans le Refus Global, jette un oeil sceptique sur le passé, Dumouchel, lui, est bouleversé par "ce passé bien à nous<sup>2</sup>", par "nos ancêtres qui ont sué<sup>3</sup>".

Si l'on associe l'intérêt de Dumouchel pour le passé au choix des thèmes qu'il suggérerait à ses étudiants du Collège de Valleyfield d'abord et de l'Ecole des Arts Graphiques ensuite, thèmes religieux, thèmes folkloriques, thèmes populaires, ainsi qu'au choix des thèmes utilisés par des graveurs québécois actuels. On peut se demander si l'un des apports les plus marquants de la pédagogie de Dumouchel ne fut pas (même à son insu) un début d'élaboration d'une mythologie québécoise, ou tout au moins, d'une imagerie québécoise. Qu'on songe à l'art d'Ayotte ou de Boisvert ou même à une certaine gravure ayant pour titre Les mesures de guerre de P.E.T.

En fait, au moment où Roland Giguère allait chez les Dumouchel, il se serait passé quelque chose de très important<sup>4</sup>. Giguère aurait rencontré à cette époque un chimiste belge du nom de Ko'ening qui était à Québec et dont le frère aurait été l'un des dirigeants du mouvement Cobra et qui non seulement aurait fondé le Collège de la Pataphysique, mais qui aurait écrit de la poésie dans le langage du peuple. Giguère aurait écrit une dizaine de lettres à ce belge<sup>5</sup>.

Faut-il en conclure que le pop québécois vient de là et non du pop américain? Nous ne sommes pas esthéticien ni historien d'art.

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Claude Jasmin, dans La Presse (Montréal, le 10 avril 1965).

<sup>3</sup> Claude Jasmin, dans La Presse (Montréal, le 10 avril 1965).

<sup>4</sup> Propos de Jean-René Ostiguy, août 1972.

<sup>5</sup> Propos de Jean-René Ostiguy, août 1972.

Au plan de l'apport pédagogique toutefois, on peut se poser la question si Dumouchel n'a pas élaboré, un peu inconsciemment, une imagerie québécoise, première étape vers une expression plastique typiquement québécoise?

Cette hypothèse pourrait se nuancer par une remarque faite ultérieurement par Dumouchel et par laquelle il rejetait plus ou moins la culture de masse: "C'est dangereux, frelaté<sup>1</sup>", aurait-il dit, en ajoutant que c'est dans le respect du passé et la maîtrise du médium que doit naître l'oeuvre d'art.

Un historien d'art à qui nous faisons part de nos interrogations à ce sujet nous expliqua cependant que chez Dumouchel, le métier supportait l'image et que celle-ci ne s'est jamais intégrée ou greffée au métier. Quoi qu'il en soit, la simple implantation à Montréal d'une véritable école de gravure constitue un apport pédagogique extrêmement important et qui revient à Albert Dumouchel.

<sup>1</sup> Claude Jasmin, dans La Presse (Montréal, le 10 avril 1965).

.....

CHAPITRE III

L'EXPERIENCE PEDAGOGIQUE CONJOINTE

DE BORDUAS ET DUMOUCHEL.

LES CAHIERS D'ARTS GRAPHIQUES

## CHAPITRE III

L'EXPERIENCE PEDAGOGIQUE CONJOINTE DE DUMOUCHEL ET BORDUAS.  
LES CAHIERS D'ARTS GRAPHIQUES.

Les Cahiers d'Arts Graphiques avaient en réalité pour titre Les ateliers d'Arts Graphiques<sup>1</sup>. Ces deux publications furent suivies ultérieurement par la revue Impression<sup>2</sup>. Borduas ne participa qu'au Cahier no 2 de la revue Les ateliers d'Arts Graphiques<sup>3</sup>.

Les Cahiers d'Arts Graphiques ne furent publiés que deux fois; un de ces deux Cahiers fut numéroté no 2, tandis que l'autre fut numéroté no 3.

Mais où est passé le premier Cahier des Arts Graphiques? Arthur Gladu nous a raconté qu'au lancement du deuxième Cahier, les dames se plaisaient à se souvenir du premier Cahier. Et pourtant, celui-ci n'a jamais existé.

Quand MM. Dumouchel et Gladu expliquèrent au directeur de l'école des Arts Graphiques qu'ils voulaient publier un Cahier d'art, monsieur Beaudoin leur expliqua que c'était un rêve car ils ne pourraient jamais obtenir d'aide financière du Gouvernement. Entre temps, un nouveau ministre, monsieur Paul Sauvé, prit la tête du Ministère du Bien-Etre Social et de la Jeunesse et monsieur Beaudoin se rendit à Québec expliquer au nouveau ministre qu'il avait besoin d'aide financière pour publier le deuxième Cahier d'Arts Graphiques. Le ministre a-t-il voulu continuer à subventionner une oeuvre déjà reconnue par son prédécesseur? Quoi qu'il en soit, monsieur Beaudoin est revenu avec une subvention et le premier Cahier des Arts Graphiques fut numéroté no 2. Le Gouvernement du Québec a d'ailleurs souvent demandé à l'Ecole des Arts Graphiques le Cahier no 1 (inexistant) car plusieurs personnes avaient écrit pour en réclamer des copies. Cette requête, on s'en doute, ne fut jamais exaucée.

<sup>1</sup> Les ateliers des Arts Graphiques, imprimés sur les presses de l'école des Arts Graphiques de Montréal, 1947 et 1949.

<sup>2</sup> Impressions, imprimée sur les presses de l'école des Arts Graphiques de Montréal, de 1949 à 1956.

<sup>3</sup> Les ateliers des Arts Graphiques, imprimés sur les presses de l'école des Arts Graphiques de Montréal, 1947 et 1949.

Borduas a collaboré avec quelques uns des automatistes au Cahier no 2 que Gladu et Dumouchel publièrent en 1947, mais il ne participa pas au Cahier no 3 publié en 1949.

Le Cahier no 2 se différencie du no 3 en ce qu'il accorde peut-être plus de place aux artistes qu'aux élèves de l'école des Arts Graphiques. Ce fut pourtant une tentative heureuse de regrouper ensemble des artistes de toutes les tendances avec des élèves en Arts Graphiques.

Tentative d'autant plus heureuse que Borduas et Pellan s'y retrouvent à peu près face à face, à peine séparés par un texte et un lino de Paul Gladu. Outre Les arbres dans la nuit de Borduas, on retrouve deux illustrations de Jean-Paul Mousseau; tirées des "Sables du Rêve", une reproduction d'une toile de Pierre Gauvreau "Fête foraine", un texte de Rémi-Paul Forgues: Tu es la douce yole-iris de ma fin ainsi qu'un autre texte de monsieur Maurice Gagnon celui-là, sur Bonnard que Dumouchel admirait beaucoup.

Insérés entre ces textes et images, se retrouvent les signataires ou sympathisants de Prisme d'yeux, entre autres: Arthur Gladu, Léon Bellefleur, Mimi Parent, Edmondo Chiodini et Albert Dumouchel. On retrouve également un texte de Jean Vaillancourt intitulé "L'Existentialisme et nous<sup>1</sup>", ce qui témoigne de l'intérêt des gens de l'école des Arts Graphiques pour les courants de pensée d'après-guerre.

Sur sa participation au Cahier no 2, Borduas eut les commentaires suivants: Durant cette même exposition, nous sommes aimablement invités quelques-uns<sup>2</sup> à participer individuellement au premier "Cahier des Arts Graphiques"; collaboration qui nous valut des chicanes d'amis à l'étranger. On reprocha notre manque de discernement, notre peu de vigueur et d'exigence comme si nous eussions endossé l'entière responsabilité de tous les articles et reproductions de ce fameux "Cahier" bien québécois, des pirés bondieuseries à l'automatisme.

<sup>1</sup> Les ateliers d'Arts Graphiques, No 2, Montréal, 1947.

<sup>2</sup> Exposition de la rue Sherbrooke en 1947.

Sur la remarque de Borduas "collaboration qui nous valut des chicanes d'amis à l'étranger", nous référons le lecteur à l'appendice 1 où monsieur Arthur Gladu explique l'avalanche de lettres de félicitations reçues à la suite de cette publication.

Le Corbusier avait écrit "le noir et blanc est formidable" tandis que Jean Cassou et Picasso, pour n'en nommer que deux autres, félicitèrent les auteurs du Cahier. Toutefois, c'est une lettre du secrétaire du premier ministre MacKensie King qui impressionna les fonctionnaires du Ministère au point de subventionner le Cahier no 3.

Il est possible toutefois qu'à l'étranger le Cahier no 2 fut perçu comme représentant la tendance surréaliste orthodoxe au Canada.

Sur la remarque de Borduas "comme si nous eussions endossé l'entière responsabilité de tous les articles et reproductions de ce fameux Cahier", rappelons que Les Ateliers d'arts Graphiques no 2 furent achevés d'imprimer sur les presses de l'école des Arts Graphiques en mai 1947, soit un an avant Refus Global et Prisme d'Yeux et tirés à 1500 exemplaires sur papier vergé antique. Selon Modulex<sup>1</sup>, c'était pour encadrer la montée de jeunes talents artistiques que Dumouchel et Gladu parvinrent à s'assurer la collaboration de Pellan et Borduas.

Enfin, en ce qui a trait à la troisième partie de la remarque de Borduas "bien québécois, des pires bondieuseries à l'automatisme", il se peut que Borduas se soit référé à:

- "Prière", texte d'Alphonse Piché.
- A l'illustration du même texte par Aline Piché; illustration où l'influence de Rouault est manifeste.
- Au texte de Jean Vaillancourt "L'Existentialisme et nous".
- A la gravure intitulée "La Nativité" de Robert Montmigny.
- Au simple fait que Dumouchel était encore pratiquant à cette époque et puisait dans les thèmes bibliques pour titrer ses oeuvres.

<sup>1</sup> Organe d'information de l'Université du Québec à Montréal, article signé Gilles Robert, janvier 1972.

On remarque enfin, au sujet du Cahier no 2, un problème d'intégration pour la reproduction de la peinture de Borduas ainsi que pour celle de Pierre Gauvreau, problème d'intégration en ce que ses oeuvres n'étant pas précisément d'un graphisme typographique, celles-ci sont reproduites correctement mais sont peut-être perdues au milieu d'une grande page grise.

Quant au terme bondieuserie, rappelons que Dumouchel resta attaché plus longtemps à son héritage religieux que ne le fut Borduas. De la décoration des églises que faisait Borduas, aux titres de Dumouchel tirés de thèmes de la Sainte Bible; il y a effectivement un décalage de quelques années.

Mais quels étaient les buts d'un projet comme celui de Les ateliers des Arts Graphiques? Il est possible que Dumouchel ait entrepris ces projets comme un moyen d'intégrer l'école à la vie. En permettant aux jeunes artistes ainsi qu'à ses étudiants de collaborer avec des artistes de renom tels que Pellan et Borduas, Dumouchel voulait sans doute lui aussi, procurer un support social à ses étudiants. Il désirait comme nous le mentionnions au début de cette thèse, permettre aux élèves aussi bien qu'aux maîtres de s'intégrer ou de remettre en question le milieu social et artistique dans lequel ils évoluaient.

Pour atteindre cet objectif, Dumouchel avait accepté avant de commencer son Cahier no 3, les conditions exigées par Borduas. Ces exigences établissaient que les envois des automatistes "soient groupés en un tout<sup>1</sup>" et prévenait "qu'aucune censure ou rejet partiel ne saurait être appliqué sans entraîner le rejet du tout<sup>2</sup>".

Pendant le travail de déblaiement ou de préparation du Cahier no 3, Dumouchel et Gladu décidèrent qu'un des textes soumis par un ami des automatistes était mal écrit.

<sup>1</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mitra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 26

<sup>2</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mitra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 26



Dans une entrevue qu'il nous accordait, monsieur Gladu a soutenu que lui et Dumouchel n'avaient pas refusé ce texte à cause des idées qui y étaient émises, mais à cause d'une question d'orthographe ou de syntaxe. Toujours selon lui, Dumouchel et lui se seraient rendus à l'Hôtel Taft où se tenaient Borduas et ses disciples pour leur demander de réécrire le texte en question. Borduas se serait alors laissé emporté par la colère et lui et ses disciples auraient retiré leur participation au Cahier no 3.

On sait que pour le premier numéro de Les ateliers d'Arts Graphiques, les artistes étaient allés jusqu'à payer eux-mêmes les frais de production des clichés. Pourquoi Borduas était-il devenu si exigeant pour ce Cahier?

Dans les Projections Libérantes, il souligne que pour le Cahier no 3, les amis des Arts Graphiques nous informent que: "A cause de difficultés d'exécution, nous serons dispersés un peu partout dans la revue comme l'on répand de la muscade sur un pouding<sup>1</sup>".

Borduas est donc apparemment vexé de voir que le métier n'est pas entièrement soumis aux exigences des artistes. Il n'élabore pas sur les difficultés d'exécution des responsables du Cahier mais il relève le fait que les automatistes seront dispersés comme "de la muscade" sur le pouding. Borduas et son groupe insistaient dans toutes leurs manifestations pour être groupés ensemble. On sait que grâce aux expositions de la Société d'Art Contemporain (C.A.S.) qui avait commencé à intégrer les jeunes artistes depuis 1943, ces derniers avaient déjà conscience de leur talent. Ils n'acceptèrent pas, tout comme Borduas, "l'impossibilité technique" d'être groupés en un tout et décidèrent de retirer leur participation.

Malgré ces entraves, cet échec de participation, Dumouchel décida d'aller de l'avant et de publier quand même le Cahier no 3. Par delà les engagements à la création, il fallait maintenir le métier.

<sup>1</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mittra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 26

A cet égard, le troisième Cahier offre une grande variété typographique et même si les artistes qui y ont contribué furent surtout des membres du mouvement Prisme d'Yeux, Dumouchel ne garda apparemment aucune rancœur envers les automatistes puisqu'il accepta la participation de Guy Viau, François Hertel et Robert Elie au Cahier no 3.

Si Borduas avait été "moins tranchant" nous a-t-on assuré, Les ateliers d'Arts Graphiques auraient pu permettre aux artistes de faire le lien entre leurs difficultés communes et d'évoluer parallèlement.

Dumouchel, qui a été l'instigateur des Cahiers d'Arts Graphiques s'est affirmé compétent, indépendant et autonome. Malgré le refus de Borduas, le Cahier no 3 est sorti tel que prévu. Si Pellan a collaboré aux deux Cahiers, ce n'est qu'en tant qu'artiste. Dumouchel et Gladu restèrent responsables de la mise en page et de l'élaboration de ces Cahiers.

Si la création y était importante, le métier ne pouvait non plus être assujéti. Les deux avaient leur place dans ces Cahiers et parfois, l'un devait céder le pas à l'autre afin que la production complète soit cohérente et attrayante.

Les artistes qui maintenèrent leur participation au dernier Cahier, no 3, outre Alfred Pellan qui participa plus abondamment au Cahier no 3 qu'au Cahier no 2, étaient: Albert Dumouchel, Arthur Gladu, Pierre Ouvrard, Léon Bellefleur, Roland Giguère, Mimi Parent, Robert Lapalme, Roland Truchon et Paul Gladu qui ont réunis leurs travaux artistiques dans ce Cahier no 3.

Ce Cahier des ateliers d'Arts Graphiques fut publié en mai 1949 grâce à une subvention du Ministère du Bien-Etre Social et de la Jeunesse. Le ministre de l'époque, Paul Sauvé, était le même qui congédia Paul-Emile Borduas. Cela aide peut-être à comprendre pourquoi Borduas fait des allusions laconiques dans ses Projections Libérantes sur les Cahiers des Arts Graphiques.



CHAPITRE IV

TEMOIGNAGES SUR L'ENSEIGNEMENT

DE BORDUAS ET DUMOUCHEL

## CHAPITRE IV

## TEMOIGNAGES SUR L'ENSEIGNEMENT DE BORDUAS ET DUMOUCHEL

Dans les témoignages sur Borduas, on retrouve des remarques ambiguës. On dit que Borduas avait de l'intuition et de la patience, qu'il était sensible et franc, mais on remarque aussi qu'il n'aurait pas dédaigné avoir sa cour de disciples.

Dans un article du Devoir, Laurent Lamy raconte que Borduas avait de l'intuition. Du plus brillant au moins doué, il savait exploiter les qualités de ceux-ci, découvrant dans leurs dessins les éclairs positifs, puis passait à l'analyse rigoureuse. Il commentait les travaux avec ferveur et délicatesse, sans jamais blesser personne, tout en cherchant à "faire voir"<sup>1</sup>. Lamy ajoute que Borduas "donnait d'instinct un enseignement vivant"<sup>2</sup>. Il raconte enfin que lors du passage d'un avion à réaction au-dessus de l'Ecole du Meuble, Borduas invita ses étudiants à regarder l'avion de façon claire et imaginative, puis se mit à commenter les progrès de la science. Il adorait converser et philosopher.

Borduas avait aussi beaucoup de patience. Guy Viau dira "qu'il avait la patience des illuminés. Il était de ces doux dont il faut craindre la colère"<sup>3</sup>. La pédagogie de Borduas se développe donc sous le signe de l'ambiguïté. Un autre témoignage; celui de Jean-Paul Mousseau souligne la pédagogie très personnelle de Borduas ainsi que l'aspect social de ses préoccupations.

Définitivement, l'importance de Borduas fut colossale; je veux dire que, moi, je lui dois tout. C'est par son attention, sa grande perspicacité, son inquiétude, l'amour qu'il portait vraiment aux êtres humains qu'il m'a énormément influencé.

<sup>1</sup> Laurent Lamy, Dumouchel et Gladu, dans Forces, No. 15 (éd. Hydro-Québec, 1971).

<sup>2</sup> Laurent Lamy, Dumouchel et Gladu, dans Forces, No. 15 (éd. Hydro-Québec, 1971).

<sup>3</sup> Guy Viau, Borduas, dans Canadian Art (Vol. 10, no 4, 1953) p. 42

Tout en m'encourageant d'un côté, il m'a habitué à une auto-critique extrêmement sévère, parce que Borduas était un homme extrêmement exigeant, impitoyable même pour certaines personnes qui ne le comprenaient pas; je parle de cette exigence, de ce désir d'obtenir le maximum du potentiel de l'homme. Je veux dire que çà été une marque qui m'affecte encore beaucoup aujourd'hui, qui a été sûrement un tournant dans ma carrière et qui a défini tout le restant aussi; cette inquiétude qui exigeait et demandait des réponses qui viennent toujours de plus en plus tard. Enfin, il n'y a jamais de réponses à rien et on donne des réponses pour s'apercevoir qu'on vient de poser d'autres problèmes, pour donner d'autres réponses et ainsi de suite<sup>1</sup>.

Dans un texte envoyé au journal Le Clairon du 15 octobre 1948 par Claude Gauvreau et intitulé "Borduas jugé par ses élèves", Gauvreau souligne d'abord la consciencieuse rigueur de Borduas comme professeur et son impeccable franchise d'homme. Ce texte était accompagné du témoignage spontané d'une douzaine d'élèves de Borduas.

En tenant compte des répétitions et recoupements qui forcément apparaissent dans de tels témoignages, on peut retenir que l'enseignement de Borduas est d'une sensibilité extrême; celui-ci faisant avec chacun de ses élèves l'expérience de la forme. Que ces étudiants ont reçu une formation des plus précieuses et qu'il est regrettable "qu'on retire aux gens le droit" de bénéficier de cet enseignement.

Jacques Marion pour sa part, parle de "l'immatériel" dans la formation que Borduas offrait à ses élèves. Bernard Morisset souligne la faculté qu'avait Borduas de lire les travaux des étudiants et "d'y puiser une matière riche à son enseignement". Louis Philippe Parizeau et André Pauzé rappellent la liberté et l'aisance qui prévalaient dans les cours de Borduas.

<sup>1</sup> Gilles Haineault, Jean-Paul Mousseau, aspects, Ministère des Affaires Culturelles, 1968.

Maurice Perron évoque la compréhension de Borduas tandis que Serge Phénix suggère que l'enseignement de Borduas était des plus vivants. L'unanimité de ces témoignages, explique Claude Gauvreau, accentue la stupéfaction causée par la suspension de Borduas. Les activités entourant le Refus Global étaient, tout compte fait, para-scolaires. Dans un article intitulé: "D'une certaine peinture canadienne, jeune...ou de l'automatisme<sup>1</sup>". Maurice Gagnon relève que le travail de Borduas et de la pléiade de jeunes artistes qui travaillent autour de lui "nous placent de plein pied avec les recherches universelles; non plus à la remorque de l'Europe, mais en compétition avec elle".

Le fait que les activités de Borduas entourant le Refus Global étaient para-scolaires, est relevé à plusieurs reprises, en particulier par monsieur François Gagnon. Parmi ces activités para-scolaires, il y eut les dialogues de la rue Napoléon à Montréal, à la maison de Borduas où celui-ci "nous faisait part de ses réflexions sur une foule de sujets. Cette suite de réflexions basées sur ses lectures, ses expériences de vie, ses expériences de peintre furent, pour beaucoup de ceux qui l'écoutaient, l'amorce d'une remise en question déterminant ou orientant le cheminement de ces jeunes et de Borduas lui-même<sup>2</sup>".

L'enseignement de Borduas toutefois n'a pas toujours donné lieu à un consensus aussi unanime qu'on pourrait le penser. Pellan, dans un témoignage important et largement diffusé à vrai dire, indique que "Borduas était mauvais maître parce qu'il avait tendance à endoctriner ses élèves"... Je regretterai de n'avoir pas pu travailler avec Borduas dans le sens de l'évolution de l'art contemporain ici; nous avons oeuvré chacun de notre côté, mais cela aurait été plus intéressant d'additionner nos forces<sup>3</sup>, au lieu de les opposer.

<sup>1</sup> Maurice Gagnon, D'une certaine peinture canadienne, jeune...ou de l'automatisme, (Canadian Art, 1948).

<sup>2</sup> André Jasmin, Le climat artistique dans les années 40, Conférence J.A. De Sève, (No 12, Presses de l'Université de Montréal).

<sup>3</sup> Dans les "Projections Libérantes", c'est Borduas qui accusera Pellan d'avoir été l'occasion d'une brusque division des forces.

Borduas se comportait en adolescent ombrageux et capricieux. Je comprenais fort bien ses problèmes et aussi ses malaises psychiques, mais je ne comprenais pas sa volonté d'enrégimenter nos peintres sous sa bannière et je regrette qu'on en ait fait un mythe, ce qui ne fait qu'introduire de nouvelles confusions, de nouvelles divisions<sup>1</sup>.

De nombreux témoignages écrits confirment que Borduas, dont il faut bien reconnaître la nature complexe<sup>2</sup>, développa une certaine intransigeance dans son enseignement. Le cas de Barbeau qui alla même jusqu'à détruire ses "tableaux gestuels" informels que le maître avait désapprouvés<sup>3</sup>. Cela représentait deux ans de la production de Barbeau<sup>4</sup>. André Jasmin rapporte que Borduas refusait les aplats colorés et toutes façons de faire une ligne et de déterminer une forme avec des méthodes et des moyens trop rigides.

Pour lui à ce moment-là, toute chose qui paraissait réalisée volontairement et systématiquement, contredisait ou empêchait plutôt la qualité essentielle de l'expression, la sensibilité de l'être. Borduas semble donc opposer la volonté à la sensibilité. Cette observation trouve des échos dans la conférence que Borduas donnait en 42.

Notoïns enfin que "l'importance exclusive" que Borduas accordait à l'instinct et au subconscient au détriment de la raison et de la réflexion, devint si intransigeante que plusieurs de ses amis se sentirent obligés de le délaisser quand ce ne fut pas lui-même qui leur signifiait leur congé<sup>5</sup>.

Chez Dumouchel, les témoignages rappellent son amour du métier qu'il transposait dans son enseignement.

<sup>1</sup> Guy Robert, Pellan (Centre de psychologie et de pédagogie, Ottawa 1963), p. 54.

<sup>2</sup> André Jasmin, Le climat artistique dans les années 40, Conférence J.A. De Sève, (No 12, Presses de l'Université de Montréal).

<sup>3</sup> Bernard Tyssère, Borduas et les automatistes, (éditeur officiel du Québec, 1971, 154 p.) p. 9.

<sup>4</sup> Témoignage de monsieur Jean-René Ostiguy.

<sup>5</sup> André Jasmin, Le climat artistique dans les années 40, Conférence J.A. De Sève, (No 11, Presses de l'Université de Montréal, 1970, 69 p.) p. 7.



Des témoignages de ses étudiants, des écrits sur l'oeuvre de ceux-ci, démontrent qu'il donnait à ses étudiants "a professional standard of discipline<sup>1</sup>". "D'abord son métier, ensuite se trouver, se connaître<sup>2</sup>". Pourtant ajoutera-t-il un peu plus loin, il est à craindre que la gravure actuelle "ne prenne une direction où la technique l'emporterait sur la qualité de l'image...La gravure reste un langage<sup>3</sup>".

Pour Dumouchel donc, il y a une double préoccupation, le métier d'abord et l'image ensuite. Tous les articles de journaux, toutes les critiques se référant au travail fait par les anciens élèves d'Albert Dumouchel soulignent la maîtrise technique de ces derniers. "A professional standard of discipline characterizes the first year of initiation courses during which printing techniques are investigated and Dumouchel believes that his comprehensive training must definitely produce a number of first class graphic artists in Quebec<sup>4</sup>". "So you see, dira Dumouchel, my students are not just a limited group of hard and fast specialists when they graduate<sup>5</sup>". En donnant plus de détails sur la façon d'enseigner de Dumouchel, madame Balfour ajoute: "First, and foremost, Dumouchel insists that his students become good draughtmen<sup>6</sup>".

De son côté, madame Rafaelle, journaliste à la Gazette, souligne que le maître d'atelier "insisted on two things: that his students be good draughtmen and that they couldn't as he put "faire de la cuisine" mess around the studio<sup>7</sup>".

De certains de ses élèves comme Richard Lacroix, on dire: Richard Lacroix undoubtedly is a perfectionist; both in his art and in his crafts<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Lisa Balfour, Albert Dumouchel, Painter and Professor, (Montreal Star, October 1965).

<sup>2</sup> Nicole Brossard, Albert Dumouchel, (Quartier Latin, 18 février 1965).

<sup>3</sup> Nicole Brossard, Albert Dumouchel, (Quartier Latin, 18 février 1965).

<sup>4</sup> Lisa Balfour, The Montreal Star, (le 2 octobre 1965).

<sup>5</sup> Lisa Balfour, The Montreal Star, (le 2 octobre 1965).

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Shirley Rafaelle, The Gazette, (le 23 janvier 1971).

<sup>8</sup> Dorothy Pfeiffer, The Gazette, (le 20 mai 1961).

Jean Sarazin ajoutera que l'art de Richard Lacroix paraît de plus en plus, "résider dans sa maîtrise à nuancer les encres de la façon la plus délicate. Il a certes l'art du noir, intense, nourri, riche, en profondeur d'ombre, mais il sait faire sortir ses blancs, ressurgir la lumière, la faire éclater, triomphante, magique, laissant entre le noir et elle, toute la gamme de pénombre et de transparence cendrée<sup>1</sup>".

D'un autre disciple de Dumouchel, Gilbert Marion, on écrira qu'il est de la lignée de ceux qui se préoccupent du contenant plus que du contenu, des recherches de style, de la manière de la forme.

De Roland Giguère, qui est poète autant que peintre, l'on mentionnera que "son talent est fait de maîtrise totale du métier, formé aux disciplines rigoureuses, mais nourri de poésie intensive et de merveilleuses évasions<sup>2</sup>". Enfin un critique parle de l'image en plus de parler du métier. Il est vrai que Roland Giguère était poète avant d'être typographe et peintre et qu'il savait allier ses divers talents.

Que dire du travail de Jeannine Leroux-Guillaume? Si l'on se fie à Jean Sarazin, elle possède une parfaite maîtrise du métier. Elle s'est longtemps cherchée elle-même, façonnant sa personnalité à travers un métier inlassablement perfectionné. Ce désir de perfection, on le constate jusque dans le détail le plus menu, le trait le plus minutieux. Certaines de ses lithographies mériteraient presque d'être regardées à la loupe, tant le travail est fin<sup>3</sup>.

Enfin, même si Yves Gaucher affirme être un autodidacte, il est également considéré comme un des étudiants de Dumouchel. Un cynique pourrait même dire qu'il a volé trop rapidement au maître les trucs du métier sur lesquels Dumouchel se souvenait d'avoir passé de longues heures à apprendre.

<sup>1</sup> Jean Sarazin, La Presse, (Montréal, le 16 juillet 1960).

<sup>2</sup> Jean Sarazin, A quoi mènent les Arts Graphiques? La Presse, (Montréal, le 19 mars 1961).

<sup>3</sup> Jean Sarazin, Aubaines d'été...et de qualité. La Presse, (Montréal, le 16 juillet 1960).

Mais Gaucher possède son métier et pousse assez loin ses propres expériences: "By working over the copper plate "of cadree" with liquid zinc, he got the effect of white eating into white, an experiment he has not repeated<sup>1</sup>".

<sup>1</sup> Rhéa Montbizon, Saluting a Fine Print Maker, The Gazette,  
(Montréal, le 29 octobre 1966).

.....

CHAPITRE V

L'ANIMATION PEDAGOGIQUE

DE BORDUAS ET DE DUMOUCHEL

## CHAPITRE V

## L'ANIMATION PEDAGOGIQUE DE BORDUAS ET DE DUMOUCHEL

Si Borduas eut des préoccupations sociales très globales, tant dans le Refus Global<sup>1</sup> où il est très peu question de peinture que dans les Projections Libérantes<sup>2</sup> où il remet en cause tout le système d'enseignement du Québec; la pédagogie de Dumouchel de son côté, avait un aspect humain: "les jeunes en Europe, pourraient apprendre à vivre, à dire bonjour, à se réchauffer, à s'humaniser, à apprécier du bon vin, un bon morceau de pain, se saluer avec chaleur<sup>3</sup>".

Selon un témoignage d'Arthur Gladu, Dumouchel voyait avec appréhension ses étudiants arriver en dernière année. Dumouchel s'attachait à ses étudiants et ne les laissait pas facilement partir.

Alors qu'il enseignait à l'école des Arts Graphiques, Dumouchel allait dîner régulièrement avec Pellan et il amenait des étudiants avec lui. Tout comme chez Borduas à l'atelier de la rue Napoléon, à peine quelques années plus tôt, on y discutait de peinture, de littérature et de musique.

Dumouchel reçut lui aussi un certain nombre d'étudiants chez lui. De 1947 à 1949, sa maison du boulevard Gouin devint un "open house"<sup>4</sup>. Borduas qui avait 20 ans de plus que ses étudiants avait peut-être résolu cette phase-là un peu plus tôt que Dumouchel en se retirant à Saint-Hilaire d'abord, puis en s'exilant par la suite. Cet aspect humain de Dumouchel ne doit pas nous faire oublier qu'il avait aussi à sa façon, des préoccupations sinon sociales, tout au moins scolaires. Dumouchel bien sûr, ne s'attaqua pas globalement à tout le système d'éducation.

<sup>1</sup> Paul-Emile Borduas, Refus Global (Mitra-Mythe éditeur Montréal, le 9 août 1948).

<sup>2</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mitra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.).

<sup>3</sup> Claude Jasmin, Albert Dumouchel, La Presse (Montréal, le 10 avril 1965).

<sup>4</sup> Témoignage de monsieur Arthur Gladu.

Il parvint néanmoins, grâce à sa collaboration avec Arthur Gladu, à donner à l'école des Arts Graphiques de Montréal, une renommée mondiale<sup>1</sup>. L'école des Arts Graphiques devenant une des uniques écoles d'imprimerie où art et impression étaient enseignés simultanément. Après le départ de Dumouchel et Gladu, elle y perdit énormément jusqu'à son intégration au Collège d'Ahuntsic au cours des années 60.

Autre aspect de ses préoccupations scolaires, il développa une politique systématique visant à faire connaître les jeunes graveurs du pays à l'étranger. Dans l'entrevue à Nicole Brossard<sup>2</sup>, il explique comment il s'assurait que nos jeunes graveurs participaient à toutes les grandes manifestations d'art à l'étranger.

Quand à l'animation pédagogique de Borduas, elle commença avec les soirées de la rue Mentana et de la rue Napoléon. Sans élaborer outre mesure là-dessus, retenons ce qu'en disait Guy Viau:

Cela avait commencé par une réunion au nouvel atelier de Borduas, rue Mentana. Nous étions trois élèves de l'Ecole du Meuble: Gabriel Filion, Pierre Pétel et moi; auxquels étaient venu se joindre les semaines suivantes, le groupe de François Hertel, puis Françoise Sullivan et Pierre Gauvreau; des jeunes peintres en rupture de ban avec l'Ecole des Beaux-Arts; des poètes, des musiciens, des philosophes. Après la visite à l'atelier, on allait à la maison, rue Napoléon, où madame Borduas nous offrait un café qui se prolongeait jusqu'au petit jour. L'hospitalité des Borduas était exquise et sans limites. Nous en abusions sans vergogne<sup>3</sup>.

Notons cependant que les soirées de la rue Napoléon tout comme les activités immédiatement reliées aux textes du Refus Global ne furent pas les seuls éléments de l'animation pédagogique de Borduas.

<sup>1</sup> Témoignage de monsieur Jean-René Ostiguy.

<sup>2</sup> Nicole Brossard, Quartier Latin, (Montréal, le 18 février 1965).

<sup>3</sup> Guy Viau, Esquisse d'un portrait de Borduas, Le Devoir, (Montréal, le 20 janvier 1962).

Bref, Dumouchel avait aussi des préoccupations scolaires mais à l'encontre de Borduas, il s'arrangeait avec le système, même si celui-ci était mauvais. "Oui, ce fut une sale affaire...sous le duplessisme<sup>1</sup>", dit-il à Claude Jasmin. De plus, si Borduas savait "manier les idées<sup>2</sup>" et pouvait écrire sur ses préoccupations sociales, Dumouchel lui, était plus instinctif et plus "bêtement artiste<sup>3</sup>". C'est sans doute cela qui lui a permis d'implanter à Montréal une véritable école de gravure dont la renommée a dépassée nos frontières. Ses disciples ont créé un art très vivant qui débouchera peut-être sur une image québécoise authentique. Dumouchel était plus rusé que Borduas et parvint à résister aux cadres scolaires.

#### Animation:

Dès 1942, Borduas qui enseignait à l'Ecole du Meuble depuis environ 5 ans, avait senti le besoin d'une animation pédagogique plus étendue. Avec un groupe de peintres, il commença à organiser des séminaires et des expositions<sup>4</sup> dans des collèges classiques en dehors de Montréal, comme à Joliette, Sainte-Thérèse, Trois-Rivières et Valleyfield.

Ces rencontres étaient importantes car elles permettaient à Borduas de diffuser ses idées sur la peinture abstraite et de permettre aux jeunes collégiens de voir des oeuvres d'artistes québécois.

Il est notoire que Borduas se faisait exclure de plus en plus des canaux officiels de diffusion de l'art, car après avoir connu un très grand succès avec son exposition de gouaches en 1942, il connut un échec subséquent de l'exposition, à la Dominion Gallery.

<sup>1</sup> Claude Jasmin, La Presse, (Montréal, le 10 avril 1965).

<sup>2</sup> Témoignage de monsieur Jean-René Ostiguy.

<sup>3</sup> Jean Sarazin, Horoscope à bâtons rompus avec un maître intelligent, (Le Nouveau Journal, Montréal).

<sup>4</sup> Il serait peut-être plus exact d'écrire que c'est Maurice Gagnon qui aurait organisé ces séminaires. Nous référons le lecteur à la page 270, de l'édition anotée par François Gagnon des "Projections Libérantes", dans "Etudes françaises", (Vol. 8, No 3, Presses de l'Université de Montréal, Août 1972).

Borduas était aussi l'ami du père Couturier et tentait alors de "combattre l'influence de Gilson<sup>1</sup>". A la même époque, dans la région de Chicoutimi et de Québec, René Bergeron<sup>2</sup> qui avait publié "Art et Bolchevisme" organisait lui aussi des colloques-expositions où l'on parlait de la philosophie de Gilson et où l'on exposait les oeuvres d'Adrien Hébert, Rodolphe Duguay et Marc-Aurèle Fortin.

Borduas est donc allé au Séminaire Saint-Thomas d'Aquin<sup>3</sup> à Valleyfield pour participer à un Forum et à une exposition. Il était accompagné du père Couturier, de John Lyman, de Goodridge Roberts et de Maurice Gagnon. Même si Dumouchel donnait toujours des cours à ce Séminaire, il ne semble pas qu'il ait assisté au Forum. Dumouchel avait déjà rencontré Pellan et son jugement sur l'exposition de Borduas était teinté par les idées du groupe de Pellan. Il révéla à ses étudiants qu'il ne croyait pas tellement à l'abstraction pure et "trouvait ces tableaux trop intellectuels<sup>2</sup>". Il ajouta que les participants à l'exposition étaient anarchistes et qu'ils ne savaient pas dessiner.

Le Forum de Borduas avait été organisé par un étudiant de Valleyfield nommé Gilles Langevin et qui avait rencontré un étudiant du Collège Brébeuf lors d'une rencontre à l'émission "Radio-Collège".

Dans la semaine qui précéda le colloque, le jeune Langevin obtint du directeur du Séminaire que chaque professeur réfléchisse avec les étudiants de leur classe sur l'art moderne. Chaque classe devait rédiger par écrit deux questions qui ont servi de base à la discussion lors du Forum.

L'exposition comprenait 30 toiles qui causèrent un émoi dans le collège. Il y avait des oeuvres de Borduas, Lyman, Roberts, Pierre Gauvreau, M. Desrochers, Guy Viau, Mousseau, Leduc, B. Morisset et Bonin.

<sup>1</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes, (Mittra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.).

<sup>2</sup> Témoignage de monsieur Jean-René Ostiguy.

<sup>3</sup> Voir le catalogue Borduas et les automatistes, p. 24.



On se rappelle que Borduas était intéressé à susciter et à étudier les réactions du public. Dès 1942 dans la conférence que nous connaissons<sup>1</sup>, Borduas veut sensibiliser le public, lui apprendre à voir sans s'ennivrer dans les qualités illusoires des objets d'arts, qualités secondaires en elles-mêmes.

Borduas ne se contentait pas de faire de l'animation sur le plan peinture, il explique dans ses Projections Libérantes comment, à la suite de la représentation de la pièce de Claude Gauvreau Bien-Etre, il avait été amené de plus en plus à s'identifier avec les jeunes plein d'avenir et de foi. Borduas oppose donc deux réalités sociales: le groupe de jeunes reliés au Mouvement automatiste et les amis de la première heure. "De la foule de nos amis qui étaient là, cinq à peine en sortirent intacts dans notre imagination<sup>2</sup>".

Borduas explique ensuite la série de ruptures qui suivit son animation sociale. Il y eut l'éloignement d'un certain nombre de camarades à l'exposition de la rue Amherst et la rupture dont nous avons parlée, avec les amis des Arts Graphiques.

Borduas ne se contentait pas de remettre en question l'attitude de la société. Dans les Projections Libérantes, il remet même en question tout notre enseignement, son efficacité à susciter des maîtres dans tous les domaines et cela à cause de la déficience morale de cet enseignement, "cette même déficience morale qui entache tout le comportement social<sup>3</sup>".

Borduas souligne aussi la nécessité d'une "révolution collective<sup>4</sup>", révolution grâce à laquelle "des centaines d'hommes revendiqueront le travail-passion et vomiront votre travail-corvée<sup>5</sup>".

<sup>1</sup> Paul-Emile Borduas, conférence intitulée Des milles manières de goûter une oeuvre d'art.

<sup>2</sup> Paul-Emile Borduas, Projections Libérantes (Mittra-Mythe éditeur Montréal 1949, 40 p.) p. 30.

<sup>3</sup> Ibid. p. 39

<sup>4</sup> Ibid. p. 39

<sup>5</sup> Ibid. p. 39

## CONCLUSION

Dans cette thèse, nous sommes intéressés à présenter un ensemble de témoignages parlés et écrits sur la pédagogie de Borduas et sur celle de Dumouchel. A quelques années d'intervalle, les deux artistes ont eu des cheminements semblables et à un certain moment, leurs routes se sont croisées.

Les deux artistes consacrèrent une partie importante de leur temps à leur enseignement mais durent éventuellement se retirer et s'éloigner de leurs étudiants afin de mettre de l'ordre dans leurs recherches picturales.

Quelles que soient les différences que l'on puisse noter dans l'approche pédagogique de ces deux artistes-éducateurs, tous deux firent du grand Art dans des écoles d'arts appliqués et eurent un enseignement qui provoqua l'inquiétude de leur entourage. A titre d'exemple, Borduas parle dans ses Projections Libérantes de la tracasserie prudente des parents. Dumouchel eut le même genre de problèmes, mais pour d'autres raisons peut-être.

Dumouchel en effet, était un intuitif et savait manier les sentiments et provoquer des réactions instinctives chez ses étudiants. Ce qui, forcément, était considéré comme dangereux.

Borduas aussi était très dangereux car il savait manier les idées, les concepts.

Borduas a écrit sur son enseignement. Il en a parlé aussi sur les ondes de Radio-Canada. Sur la pédagogie de Dumouchel, il nous a fallu se référer à trois entrevues accordées dans des journaux, à Nicole Boily, à Claude Jasmin et à Jean Sarazin ainsi qu'à un certain nombre de témoignages écrits et parlés.

Bien que l'on associe souvent le nom de Borduas à celui de Pellan, on oublie trop souvent qu'avec l'expérience artistique et pédagogique des "Cahiers des Arts Graphiques", Dumouchel mit un stop à l'influence de Pellan sur lui et prit aussitôt son propre envol d'une façon absolument spectaculaire. Borduas, on le sait, a participé à ces Cahiers.

Dumouchel enseigna à l'Ecole des Arts Graphiques durant la même décade au cours de laquelle Borduas enseigna à l'Ecole du Meuble.

Leur enseignement à tous deux s'est développé sous le signe de l'ambivalence et on y retrouve tout à tour, tendresse, amour, douceur, permissivité, intransigeance et discipline.

Chez Borduas, art et intelligence s'opposent à l'obéissance aveugle au subconscient. Chez Dumouchel, l'importance du métier s'oppose au désir d'être "bêtement artiste".

Alors que Borduas s'intéressait beaucoup aux mécanismes de la création artistique, Dumouchel lui, dans son enseignement, recourait à des thèmes immédiatement reliés à l'appréhension du réel.

La contribution artistique, pédagogique et sociale de ces deux artistes au milieu montréalais et québécois est importante. Point n'est besoin d'insister sur l'importance qu'eut sur le milieu artistique, le mouvement automatiste. Fernand Dumont suggère quant à lui, que l'automatisme "n'a pas été seulement la transposition au Québec d'un surréalisme étranger, il était le recommencement d'une culture d'ici". Pour Fernand Dumont, l'automatisme fut une des deux voies qui permit "la remontée du silence à la parole". Dès 1943, Robert Elie disait de Borduas que "l'artiste vivant, s'il reste fidèle à sa mission, doit précéder la foule, et Borduas a trop d'ardeur pour attendre".

D'une manière plus instinctive, Dumouchel laissa aussi sa marque dans le milieu culturel montréalais.

Outre l'établissement d'une véritable école de gravure à Montréal, il ouvrit ici une tradition très importante: celle de lier visuellement la poésie et les arts visuels, la poésie et la gravure.

Il y eut enfin l'intérêt de Dumouchel pour notre passé folklorique qui fut peut-être le début d'une imagerie québécoise.

Bref, même si les deux furent de leur temps, ils ont eu, consciemment ou non, une certaine capacité d'anticipation face au milieu dans lequel ils ont oeuvré. Cela nous semble une qualité propre à leur pédagogie.

.....-

**BIBLIOGRAPHIE**

## BIBLIOGRAPHIE

- Ayer, Robert. "Albert Dumouchel in Show of Prints." The Art Scene. Montreal Star, 20 mars 1967.
- Ayer, Robert. "Brooding, Solemn Paintings of Albert Dumouchel." Montreal Star, 27 avril 1963.
- Ayer, Robert. "Four Painters and a Sculptor." Montreal Star, 24 avril 1965.
- Ayer, Robert. "20 years of Drawing: Dumouchel Exhibition Covers Many Facets." Montreal Star, 19 février 1964.
- Auger, Simone. "Albert Dumouchel à la conquête de la métropole américaine." La Presse, 4 avril 1967.
- Balfour, Lisa. "Albert Dumouchel- Painter and Professor." Montreal Star, 2 octobre 1965.
- Blais, Jean-Ethier. "Borduas et Breton." Etudes Françaises, Vol. 4, No. 4. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1968.
- Blais, Jean-Ethier. "Hommage à Paul-Emile Borduas." Vie des Arts, no. 19, été 1960.
- Borduas, Paul-Emile. Refus Global. Montréal: Mytra-Mythe, 1949.
- Borduas, Paul-Emile. Projections Libérantes. Montréal: Mytra-Mythe, 1949, 40p.
- Borduas, Paul-Emile. "Lettre à Claude Gauvreau." Les Automatistes. Montréal: La Barre du Jour, Janvier-Août 1969.
- Bouchard, Charlemagne. "Ami de Borduas, le frère Jérôme s'attaque au 'op' art." Montréal: La Patrie, 5 juin 1966.

- Brossard, Nicole. "Albert Dumouchel: un artiste à la mesure de l'art." Montréal: Le Quartier Latin, 18 février 1965.
- Chevalier, Denys. "Les grandes biennale." Revue XXe siècle , Paris: mai 1964.
- Chicoine, René. "La métamorphose d'un peintre." Montréal: Le Devoir, 22 novembre 1958.
- Delloyle, Charles. "l'Exposition de Borduas à Amsterdam." Vie des Arts, no. 22 ; 1961.
- Dumas, Paul. "Borduas." Amérique Française. Montréal: Juin-Juillet 1946.
- Elie, Robert. Borduas. Montréal: éd. De l'Arbre. Col. Art Vivant. 1943, 23p.
- Ferron, Jacques. "Paul-Marie Lapointe ou la dignité d'un destin solitaire." Montréal: LeDevoir , 11 mars 1972.
- Fournier, Marcel. "Borduas et sa société." Les Automatistes. Montréal: éd. La Barre du Jour, 1969.
- Gachon, Jean. "Le peintre Paul-Emile Borduas parle de son art à un journaliste parisien." La Presse. Montréal: 20 mars 1957.
- Gagnon, François. "Projections Libérantes: édition anotée ." Etudes Françaises. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1972.
- Gagnon, François. "Contribution à l'étude." Les Automatistes. Montréal: éd. La Barre du Jour , 1969.
- Gagnon, François. "Mimétisme en peinture contemporaine au Québec." Conférences J.A. De Sève, No. 11 et 12. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1970.

- Gagnon, François. "Structures de l'espace pictural chez Mondrian et Borduas." Etudes Françaises, Vol. 5, No. 1, février 1969. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- Gagnon, Lysiane. "Photographisme: Arthur Gladu." La Presse. Montréal: février 1971.
- Gagnon, Maurice. "D'une certaine peinture canadienne, jeune ou de l'automatisme." Canadian Art. Hivers 1948.
- Gagnon, Maurice. Pellan. Montréal: col. Art Vivant, éd. De L'Arbre, 1943.
- Gauvréau, Claude. "L'épopée automatiste vue par un cyclope." Les Automatistes. Montréal: La Barre du Jour, 1969.
- Gauvreau, Claude. "Borduas jugé par ses élèves." Le Clairon. Montréal: 11 octobre 1948.
- Gladu, Paul. "Albert Dumouchel: bon professeur et excellent peintre." Le Petit Journal. Montréal: 23 novembre 1958, page 96.
- Harper, J. Russel. Painting in Canada: a History. Toronto: University of Toronto Press, 1966.
- Héneault, Gilles. "Jean-Paul Mousseau." Aspect. Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1968.
- Jasmin, André. "Le climat du milieu artistique dans les années 40." Conférences J. A. DeSève, No. 11 et 12. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1970.
- Jasmin, Claude. "Albert Dumouchel." La Presse. Montréal: 10 avril 1965.
- Jasmin, Claude. "Albert Dumouchel: la graphisme élaboré." La Presse. Montréal: 29 avril 1963.



- Jasmin, Claude. "Jérôme." La Presse. Montréal: 25 juin 1966.
- Jasmin, Claude. "Dumouchel and Gaucher at the Galerie Agnes Lefort." Canadian Art, No. 19. Septembre-octobre 1962.
- Lamy, Laurent. "Dumouchel et Gladu: deux révélateurs du potentiel artistique québécois." Forces, No. 15, 1971. Montréal: éd. Hydro-Québec.
- Luce, Jean. "M. Albert Dumouchel nous parle du dernier Cahier des Ateliers d'Art." La Presse. Montréal: 21 mai 1949.
- Lyman, John. "Borduas and the Contemporary Art Society." Paul-Emile Borduas 1905-1960. Catalogue du Musée des Beaux-Arts. Montréal: 1960.
- Mac Farlane, E. "La jeune gravure canadienne." Vie des Arts, No. 19. Montréal: été 1960.
- Maître, Manuel. "Albert Dumouchel." La Patrie du Dimanche. Montréal: 9 avril 1961.
- Marcotte, Gilles. "Roland Giguère à l'âge de la parole." Montréal: La Presse, 18 décembre 1965.
- Marion, Gilbert. "L'Oeuvre gravée d'Albert Dumouchel." La peinture à l'oeil. La Presse. Montréal: 9 mars 1961.
- Martel, Réginal. "Une poésie pour vivre." La Presse. Montréal: 11 mars 1972, page D3.
- Molinari, Guido. "Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme." Situations. Mars-avril 1961.
- Montbizon, Rhea. "Purist Image Maker." The Gazette. Montréal: 27 mars 1965.
- Montbizon, Rhea. "Incantations." The Gazette. Montréal: 10 mars 1967.

LE FEUILLET 62 N'EST PAS DISPONIBLE POUR ÊTRE MICROFILMÉ.

Le 4 juillet 1973.

- Morisset, Gérard. La Peinture traditionnelle au Canada français, 1960. Ministère des Affaires Culturelles du Québec. Québec: éditeur officiel du Québec, 1960.
- Nadeau, Maurice. Histoire du Surréalisme. Paris: éd. Seuil, 1945.
- Nixon, Virginia. "Dumouchel Prints Show a Special Kind of Life." The Gazette. Montréal: 20 septembre 1971, p. 38.
- Ostiguy, Jean-René. "Entrevue avec Borduas." reproduite dans Le Devoir. Montréal: 9 et 11 juin 1956.
- Ostiguy, Jean-René. "Les Cadavres Exquis des Disciples de Pellan." Vie des Arts, No. 47. Montréal: été 67.
- Ostiguy, Jean-René et Hubbard, R.H. Trois Cents Ans d'Art Canadien. Cahier d'exposition. Galerie Nationale du Canada, 1967.
- Ostiguy, Jean-René. Un siècle de peinture canadienne, 1870-1970. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1971.
- Parent-Vidal, Louise. L'Education artistique et l'éducation par l'art. Thèse présentée à l'Université Sir George Williams. Montréal: septembre 1970.
- Pfeiffer, Dorothy. "Richard Lacroix Undoubtedly Is a Perfectionist, Both in His Art And His Craft." The Gazette. Montréal: 20 mai 1961.
- Planchard, Emile. La pédagogie scolaire contemporaine. Nawue-laerts, Louvain, Paris: 3 ième édition, 1966.
- Robert, Guy. Albert Dumouchel. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec, Col. Studio, 1970.
- Robert, Guy. "Albert Dumouchel." Vie des Arts, No. 31.
- Robert, Guy. "Génération 1950-1960." Vie des Arts, No. 44. 1966.

- Robert, Guy. "Graveur, poète de la main: Albert Dumouchel." Le Magazine MacLean, novembre 1970. Montréal: pp. 33 à 38.
- Robert, Guy. "Hommage à Dumouchel." Modulex, No. 33. Montréal: 26 janvier 1971.
- Robert, Guy. "L'Ecole de Montréal existe." Vie des Arts, No. 23. Montréal: été 1961.
- Robert, Guy. L'Ecole de Montréal. Montréal: éd. du Centre de Psychologie et de Pédagogie, 1964.
- Robert, Guy. Pellan. Montréal: éd. du Centre de Psychologie et de Pédagogie, 1963.
- Robert, Guy. Riopelle. Montréal: Les éditions de l'homme, 1970.
- Robert, Guy. Borduas. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec, 1972.
- Sabbath, L. "Albert Dumouchel at the Galerie Camille Hébert." Canadian Art, No. 20, p. 268. Septembre-octobre 1963.
- Sarrazin, Jean. "Roland Giguère- A quoi mènent les arts graphiques." La Presse. Montréal: 19 mars 1961.
- Sarrazin, Jean. "Les Beaux-Arts...Aubaines d'été...et de qualité." La Presse. Montréal, 16 juillet 1960.
- Sarrazin, Jean. "Peinture 62: Horoscope à bâtons rompus avec un maître intelligent." Le Nouveau Journal. Montréal: 4 janvier 1962.
- Sarrazin, Jean. "Graveurs Canadiens à l'étranger." La Presse. Montréal: 17 juin 1961.
- Saint-Martin, Fernande. Structures de l'Espace Pictural. Montréal: H.M.H., Col. Constantes, No. 17, 1968.

LE FEUILLET 65 N'EST PAS DISPONIBLE POUR ÊTRE MICROFILMÉ.

Le 4 juillet 1973.

- Sylvestre, Guy. "Les Ateliers d'Arts Graphiques No.2." Canadian Art, No. 5, Hivers 1948.
- Toupin, Gilles. "Le Frère Jérôme et la peinture." Cahier des Arts. La Presse. Montréal: 19 février 1972.
- Toupin, Gilles. "Les Automatistes entre au musée." La Presse. Montréal 18 mars 1972, p. D14.
- Turner, Evan H. "Le Musée des Beaux-Arts a cent ans." Vie des Arts, No. 21. Montréal: Noël 1960.
- Turner, Evan H. Paul-Emile Borduas 1905-1960. Catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts. Montréal: 1962.
- Thériault, Normand. "New-York a-t-il copié Montréal?." La Presse. Montréal: 3 octobre 1970, p. C14.
- Thériault, Normand. "Dumouchel, professeur et artiste." La Presse. Montréal: 30 janvier 1971, p. C14.
- Thériault, Normand. "Le père de la gravure québécoise est décédé." La Presse. Montréal: 19 janvier 1971, p. 71.
- Teyssède, Bernard. "Fernand Leduc." Les Automatistes. Montréal: éd. La Barre du Jour, 1969.
- Turabian, Kate. L. A Manual For Writers of Term Papers, Thesis, and Dissertations. Third edition, revised. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- Viau, Guy. "Borduas." Canadian Art, Vol. 10, No. 4, 1953, p.42.
- Viau, Guy. "Esquisse d'un portrait de Borduas." Le Devoir. Montréal: 20 janvier 1962.
- Viau, Guy. "La démarche du peintre." Le Devoir. Montréal: 20 janvier 1962.
- Viau Guy. La peinture au Canada français. Québec: Ministère des Affaires Culturelles, éditeur du Québec, 1964.

Villeneuve, Paquette. "Bellefleur prépare une exposition  
à Paris." La Presse. Montréal: 15 juillet 1961.