

Le Père Couturier au Québec (1940-1941) : un vent de liberté

Monique Brunet-Weinmann

Volume 14, Number 1-2, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1073458ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1073458ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brunet-Weinmann, M. (1987). Le Père Couturier au Québec (1940-1941) : un vent de liberté. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 14(1-2), 151–158. <https://doi.org/10.7202/1073458ar>

Article abstract

Since the *Paris-Paris* exhibition at the Centre Pompidou in Paris (1981), Father Marie-Alain Couturier has been recognized as an important artistic entrepreneur, who invited the most important modern artists to work for the Catholic Church, regardless of their belief or ideology. Father Couturier spent some time in the province of Quebec and deeply influenced its artistic milieu, particularly during his first two stays (28 March-30 May 1940 and 12 December 1940-June 1941). The author deals with the ideas expressed by Couturier in lectures and their consequences.

When Charles Maillard, the conformist director of Montreal's Ecole des Beaux-Arts, introduced Father Couturier to the press on 29 March 1940, he specified that Couturier had come to direct studio courses in religious art as applied to church liturgy and not to give lectures. In Father Couturier's view, however, religious art was not distinct from other forms of art. When he addressed the public in his lectures, this passionate modernist's free speech seemed to shake the neo-classical columns of the Ecole des Beaux-Arts and the foundations of Montreal's academic establishment. Father Couturier also sought to put the "revolutionary ideas" he articulated so well in his lectures into practice. With Jean-Marie Gauvreau, he planned the short-lived Religious Art Workshops at the Ecole du Meuble. He also organized the important *Exposition d'artisanat religieux* (June 1941), where modern Canadian works were shown to the public. In association with the *Société d'art contemporain* he mounted the celebrated *Exposition des Indépendants* in Quebec City to advance the cause of "living art" and "freedom in the arts." He criticized "the sterility of academic solutions" and, implicitly, Charles Maillard.

The consequences of Father Couturier's ideas and actions were felt well beyond his brief physical presence in Montreal. The "Maillard affair" and the "Borduas affair" were among these consequences.



FIGURE 142. Ecole du Meuble, 1941 (Photo: Archives Couturier, Paris).



FIGURE 143. Le Père Couturier à l'Ecole du Meuble avec Jean-Marie Gauvreau (à droite), 1941 (Photo: Archives Couturier, Paris).



FIGURE 144. Exposition d'artisanat religieux mai-juin 1941, Ecole du Meuble (Photo: Archives du CEGEP du Vieux—Montréal).

Le Père Couturier au Québec (1940-1941) : un vent de liberté*

MONIQUE BRUNET-WEINMANN

Montréal

ABSTRACT

Since the *Paris-Paris* exhibition at the Centre Pompidou in Paris (1981), Father Marie-Alain Couturier has been recognized as an important artistic entrepreneur, who invited the most important modern artists to work for the Catholic Church, regardless of their belief or ideology. Father Couturier spent some time in the province of Quebec and deeply influenced its artistic milieu, particularly during his first two stays (28 March-30 May 1940 and 12 December 1940-June 1941). The author deals with the ideas expressed by Couturier in lectures and their consequences.

When Charles Maillard, the conformist director of Montreal's Ecole des Beaux-Arts, introduced Father Couturier to the press on 29 March 1940, he specified that Couturier had come to direct studio courses in religious art as applied to church liturgy and not to give lectures. In Father Couturier's view, however, religious art was not distinct from other forms of art. When he addressed the public in his lectures, this passionate

modernist's free speech seemed to shake the neo-classical columns of the Ecole des Beaux-Arts and the foundations of Montreal's academic establishment. Father Couturier also sought to put the "revolutionary ideas" he articulated so well in his lectures into practice. With Jean-Marie Gauvreau, he planned the short-lived Religious Art Workshops at the Ecole du Meuble. He also organized the important *Exposition d'artisanat religieux* (June 1941), where modern Canadian works were shown to the public. In association with the *Société d'art contemporain* he mounted the celebrated *Exposition des Indépendants* in Quebec City to advance the cause of "living art" and "freedom in the arts." He criticized "the sterility of academic solutions" and, implicitly, Charles Maillard.

The consequences of Father Couturier's ideas and actions were felt well beyond his brief physical presence in Montreal. The "Maillard affair" and the "Borduas affair" were among these consequences.

On s'avise en France que le Père Couturier a été l'une des figures les plus importantes pour le destin de l'art moderne. L'exposition *Paris-Paris* du Centre Georges Pompidou lui consacrait une petite salle avec projection audio-visuelle, et dix pages de son Catalogue, dont une présentation signée par Marcel Billot¹. Les numéros qu'il a composés pour la revue *Art Sacré* ont été rassemblés dans un album qui reproduit ses textes, les photographies et la mise en page qu'il avait choisies². On lui rend hommage à l'occasion de l'ex-

position des collections Menil³. Michel Serres signe l'avant-propos de *La Vérité blessée* qui rend accessibles des textes choisis parmi les milliers de feuillets que le père prit l'habitude d'écrire en exil (mots, souvenirs, maximes, articles, conférences), dont plusieurs avaient été rassemblés dès 1945 à Montréal sous le titre *Chroniques* par les éditions de l'Arbre après avoir été publiés dans la *Revue dominicaine*⁴.

Figure importante, moins comme artiste—bien qu'il ait été peintre et verrier, entré en 1919 aux Ateliers d'Art Sacré fondés par Georges Desvallières, où enseignait Maurice Denis—que comme stimulateur, catalyseur, « entrepreneur interar-

* Ce texte, révisé et augmenté, reprend la communication donnée à Montréal le 9 novembre 1984 dans le cadre du congrès annuel de l'AAUC et de l'AICA. Il constitue une étape d'une recherche en cours, pour laquelle j'ai eu accès aux archives personnelles de Mme Louise Gadbois.

1 *Paris-Paris*, Centre Georges Pompidou, Paris, 28 mai-2 novembre 1981, 197-205.

2 Marie-Alain Couturier, *Art Sacré* (Houston : Menil Foundation/Éditions Herscher, 1983), 155 p.

3 *La Rime et la Raison*, Galeries Nationales d'exposition du Grand-Palais, 18 avril-30 juillet 1984 (Houston : Menil Foundation, 1985).

4 Marie-Alain Couturier, *La Vérité blessée* (Paris : Plon, 1984), 447 p.

tiel ». Il conçut de faire travailler à des projets communs, et qui plus est à des églises, les plus grands artistes de son temps, en transcendant les différences de personnalité, de croyance, d'idéologie qui pour lui étaient de l'ordre des contingences pour ne retenir que l'essentiel : la grandeur et la dimension spirituelle de leur art, de leur être.

Qu'on en juge. Pour l'église d'Assy, il fait appel à Léger, Bazaine, Lipchitz, Braque, Matisse, Chagall, Germaine Richier. A Audincourt, ce sont Léger et Bazaine. A Vence, l'intime collaboration avec Matisse. Trois mises en chantier en deux ans : 1950-1951. Partant d'un texte de Claudel intitulé « Projet d'une église souterraine à Chicago » (*Positions et Propositions*), il s'ingénie à donner corps au rêve. Pour contrecarrer sans doute les Basiliques dont il vomissait l'architecture (Lisieux, Lourdes, Sacré-Coeur...), il conçoit une Basilique du Pardon et de la Paix que les plans de Le Corbusier devaient creuser dans le massif de la Sainte-Baume en Provence. Des promoteurs immobiliers à l'affût du profit firent échouer le projet : preuve, comme dirait Manessier, que le diable aujourd'hui c'est l'argent. Pour compenser, il réussit sur son lit de mort à faire octroyer le Couvent de la Tourette à l'Arbresle à Le Corbusier. Réussites d'autant plus admirables qu'il connut des oppositions venant de la hiérarchie religieuse et qu'il était sans illusion alors même qu'il communiquait l'enthousiasme aux autres.

Toutes ces réalisations ont lieu *après* la guerre, au sortir des ruines, pour éviter la laideur du « faux moderne » autant que les « bondieuseries de Saint-Sulpice » et de Bouguereau, « ce qu'aime le public et ce qu'on lui donne en effet »⁵. Pendant la guerre, il est en Amérique : Etats-Unis et Canada.

Qu'en est-il de l'importance du Père Couturier au Québec? Je suis frappée par la disproportion qui existe entre la durée réelle de sa présence au Canada (à Montréal essentiellement, à Québec souvent, avec deux passages à Ottawa) et la marque effective qu'elle a laissée. Si l'on additionne les jours passés ici, on arrive à un total d'un an. Ils se répartissent inégalement durant les cinq années de la guerre. Le premier séjour dure deux mois, du 28 mars au 30 mai 1940; le second, le plus continu, cinq mois et demi, du 12 décembre 1940 au début juin 1941, où se situe l'essentiel de son action et son enseignement à l'École du Meuble. Il demeure un mois au printemps de 1945. Le reste

5 « Le glissement spécifiquement italien de Fra Angelico à certain Raphaël est insensible, celui de Raphaël à Guido Reni l'est à peine davantage et de Guido Reni à Bouguereau aux bondieuseries de Saint-Sulpice, il n'y a plus guère de différence » (Couturier, *Vérité blessée*, 151). Aussi Couturier, *Art Sacré*, 60.

varie : des allers-retours de quatre jours, quatre séjours de dix jours, deux de douze jours et deux de quinze dont un passé à Québec au printemps 1944⁶. Un an, c'est peu — sept mois et demi encore moins si l'on totalise les deux premiers séjours. Pourtant, dès mai 1942, Géraldine Bourbeau, qui a connu le père, parle de son « travail immense fait ici »⁷. Comme d'autres, elle a été marquée par cette rencontre pour le reste de sa vie, tant sur le plan spirituel que sur le plan artistique et esthétique. Dans une lettre à une amie datée du 15 juillet 1941, elle écrit : « Vous me dites, qu'en somme, une directive du père Couturier vaut toutes les conventions artistiques du monde. — Il n'y a pas l'ombre d'un doute »⁸. L'acte de foi nous paraît aujourd'hui quelque peu exagéré, mais il témoigne de l'impact de la présence du Père Couturier à Montréal, et il est corroboré par les souvenirs de ceux qui ont vécu cette époque, Victor Barbeau ou Louise Gadbois par exemple, et par l'hommage que lui rend Paul-Émile Borduas dans ses *Projections libérantes* (Figs 142-144).

Le témoignage du Père André Lecoutey est significatif par sa prudence même. A la mort de « Pierre Couturier, en religion Frère Marie-Alain, de l'Ordre des Frères Prêcheurs », survenue le 9 février 1954, il publie un hommage dans *Arts et Pensée* :

Nous nous devons dans cette revue d'évoquer son souvenir. Pendant la dernière guerre, dès le printemps 1940, il a séjourné au Canada et, par son action, un peu brutale aux yeux de quelques-uns, jamais indifférente à personne, il fut un éveilleur dans le domaine de l'art. Est-ce dire que sans lui ce qui existe aujourd'hui ne serait pas? Ce serait trop prétendre. Il y avait alors, à Québec et à Montréal, des artistes qu'on y rencontre encore. Mais du moins — et c'est déjà beaucoup — il a aidé plusieurs d'entre eux à prendre conscience de l'art de notre temps; il a mis en garde malgré quelques exagérations, contre les excès d'une formation trop académique; il a attiré l'attention sur le problème qui tenait le plus à son cœur de religieux et d'artiste, celui de la déchéance de l'art sacré — hélas! sans solution aujourd'hui encore. [...] Pour dégager les arts des recettes et du formalisme, pour retrouver la fraîcheur de la sensibilité et de la spontanéité, il développa des thèses qui parurent audacieuses et demandèrent parfois des mises au point pour un public peu préparé à les recevoir. Convaincu, il fonçait. Sut-il toujours garder la mesure? Sut-il prévoir toutes les conséquences? [...] Il

6 Voir les dates données par le Père Régamey, *Dieu et l'Art dans une vie* (Paris : Editions du Cerf, 1965), 268 (note).

7 Lettre inédite de Géraldine Bourbeau adressée le 11 mai 1942 de Cap-de-la-Madeleine à Mlle Jacqueline Trépanier à Montréal (communiquée par la destinataire). Géraldine Bourbeau fut une figure très attachante douée de multiples talents artistiques : peintre, céramiste, critique d'art... Elle a été, de 1944 à sa mort prématurée en 1953, le modèle de prédilection de Louise Gadbois, peintre.

8 Lettre du 15 juillet 1941 adressée par G. Bourbeau de Conrobert à J. Trépanier, Saint-Jean-Port-Joly.

n'y a pas de doute, il a heurté. Mais notre expérience personnelle nous prouve de plus en plus que ce ne sont pas des caresses qui réveillent les dormeurs et nous finissons par être convaincus qu'il avait raison⁹.

Action brutale; thèses audacieuses; rôle d'éveilleur; « intransigeance d'une âme ardente »; franchise passionnée qui s'exercèrent dans quelques écrits publiés par la *Revue dominicaine*, mais surtout, et souvent préalablement, dans sa parole de conférencier. Il est évident que les idées modernistes n'étaient pas étrangères aux esprits cultivés du Montréal d'alors: John Lyman, Maurice Gagnon, Marcel Parizeau, Jean-Marie Gauvreau, Henri Laugier, certains artistes de la Société d'Art Contemporain (C.A.S.), fondée par Lyman en 1939. Particulièrement dans ses chroniques de la revue *The Montrealer*, Lyman tint des propos qui sont à mettre en parallèle avec ceux du Père Couturier quelques années plus tard. Le grand mérite de ce dernier aura été de les exprimer *en français*, publiquement, oralement, avec une précision tranchante, une fougue passionnée, sans ménager ni les pouvoirs institutionnels et académiques qui le recevaient (École des Beaux-Arts, Université de Montréal) ni les autorités ecclésiastiques. En un mot de « foncer » sans crainte, justement parce que, n'étant pas d'ici, il n'avait personne à ménager, et qu'il était protégé de plus par sa robe blanche de Dominicain.

Je me propose ici de limiter l'étude aux idées émises dans les conférences des deux premiers séjours et à leur application pratique. On verra que cette « défense et illustration » de la liberté en art a su choquer les tenants des conventions académiques, mais aussi répondre aux attentes de la Société d'Art Contemporain—stimuler, encourager les Indépendants aspirant à la Modernité internationale. L'écho, les vagues et les remous que cette parole et cette action suscitent sont tels dans le milieu artistique, qu'elles se répercutent bien au-delà de la présence réelle du père à Montréal. Toute « l'affaire Maillard » et ses conséquences jusqu'à « l'affaire Borduas » en découlent. Il se révèle important de suivre parfois au jour le jour grâce aux journaux le déroulement de la séquence diachronique.

Dans *Le Devoir* du 30 mars 1940, on peut lire le compte rendu d'une conférence de presse dont cet extrait montre, rétrospectivement, l'ironie du sort :

Donnez-vous plusieurs conférences à Montréal sous le patronage de l'Institut scientifique franco-canadien? [demande un journaliste au Père]... A ce moment, M. Charles Maillard, directeur de l'École des Beaux-

9 André Lecoutey, « Le Père Marie-Alain Couturier, O.P. », *Arts et Pensée*, xvi (mars-avril 1954), 98.

Arts qui vient de présenter le religieux et artiste aux journalistes dans son propre bureau de l'École, intervient et précise que le père Couturier ne vient pas donner une série de conférences, mais des cours pratiques d'art religieux appliqué à la liturgie, principalement aux anciens élèves de l'École.

Les conférences, il les prononce bel et bien, et on a la chance que les quotidiens de l'époque en donnent des rapports détaillés, utilisant le discours direct, omettant les guillemets souvent, mais retranscrivant l'énoncé avec assez d'exactitude pour qu'on ait une idée du style et de la force d'attaque.

La première a lieu le vendredi 3 mai 1940 à l'Université de Montréal devant des représentants de la haute hiérarchie ecclésiastique et universitaire. *La Presse* du lendemain l'intitule : « Les raisons de la décadence de l'art religieux », tandis que *Le Devoir* titre : « Décadence du sens artistique dans le monde moderne ». On saisit l'importance de cette généralisation : le père ne dissocie pas l'art religieux de l'art profane, de l'art tout court, pas plus qu'il ne distingue entre « le problème religieux canadien dans le domaine artistique » et « la décadence universelle de l'art religieux »¹⁰. Après avoir constaté que cette décadence du sens artistique date de cent ans, il tente d'en identifier les causes. On rencontre alors une de ses idées maîtresses qu'il reprendra, orchestrée d'autres manières, dans des conférences ultérieures, tant à Montréal qu'à Québec : l'idée de la triple rupture.

Une séparation de l'art et du peuple, des classes laborieuses, s'est opérée vers 1820, au début de l'ère industrielle. Après cette date, le goût n'est plus en quelque sorte donné, inné, naturel : « Les meubles, les maisons, tout est désaccordé et les ouvriers, les artisans font des choses au moins aussi mauvaises que les membres de l'Institut ». On remarque en passant le coup de griffe donné à l'Académisme. Une deuxième rupture s'est établie entre les artistes qui, justement, font partie de l'Institut et des académies et les « véritables maîtres qui ne font pas partie des milieux officiels, de Delacroix à Picasso. Ceux qui ont conservé la tradition française ont été persécutés par les milieux officiels ». Le terme « indépendants » ne semble pas alors avoir été prononcé, pas encore. Il le sera abondamment lors du second séjour. « Enfin la dernière dissociation réside au cœur même de l'oeuvre d'art. A partir des Impressionnistes [s'amplifie la] dissociation entre le sujet et les moyens d'expression », entre les valeurs plastiques pures—lignes, formes, couleurs qui font que l'oeuvre « chante », comme disait Valéry—et les données de la représentation.

10 *Le Devoir*, 4 mai 1940. Les citations qui suivent sans référence sont extraites du même article.

La décadence de l'art religieux n'est que la conséquence de cette triple rupture. Même si l'on fait la part du style journalistique, la conclusion du conférencier, telle que rapportée dans *Le Devoir*, a de quoi frapper les esprits :

S'il existe des académies et des instituts, c'est pour donner le ton, et si ceux-là n'ont rien compris aux grands maîtres, les curés sont excusables de ne pas les avoir découverts. Ces grands artistes n'ont rien produit dans l'art religieux et comme conséquence ce sont les marchands qui ont remplacé les artistes. Et cela est très grave. Cela agit plus qu'on ne le pense sur les âmes, ces fades statues qui font de la séduction de bas étage mettant autour des âmes une espèce de sensiblerie malsaine; cela les amollit, cela les trompe, parce que la vie chrétienne est tout de même autre chose; enfin, cela dégrade en nous le sentiment des valeurs les plus belles. Il y a une espèce de vandalisme ecclésiastique qui est formidable et tout cela n'est pas très bon. Il y aura un art chrétien quand il y aura une civilisation chrétienne. [...] La réaction doit venir à la fois des artistes et du clergé, évêques en tête et chacun doit faire son mea culpa.

Olivier Maurault, pss, recteur de l'Université de Montréal, et Mgr Duprat, op, évêque de Prince-Albert, étaient parmi l'assistance. Louise Gadbois en était aussi. Elle me dit du Père Couturier qu'elle n'avait encore jamais rencontré : « Il est entré en courant d'air comme un oiseau de proie fondant sur le mauvais goût généralisé »¹¹. Et au Père Régamey, elle écrit : « J'eus une telle impression de vérité que je sonnai l'alarme chez les peintres, non sans crainte de voir la seconde conférence contremandée »¹². En fait elle eut lieu le vendredi suivant, 10 mars. Il était dans la méthode pédagogique du père de construire ses conférences en deux temps : constat et causes d'une situation, puis proposition de solutions, en un exposé bien articulé pour maintenir l'intérêt d'une semaine à l'autre.

Les idées émises dans cette conférence sont résumées, centrées autour des questions proprement religieuses, dans le texte publié par la *Revue Dominicaine* sous le titre « Problème d'un art religieux canadien » qui met en cause, indirectement, le clergé du Québec :

S'il y a dans un pays décadence de l'art chrétien, c'est donc qu'il y a en dépit des apparences une décadence secrète de la civilisation chrétienne dans ce pays-là. Et cela demande d'autant plus réflexion que le pays est plus chrétien, plus généralement, plus officiellement chrétien. [...] Ici, où on n'a pas fait 89, où la discipline de la foi et des moeurs ne s'est pas relâchée, où la puissance du clergé est demeurée intacte, comment se fait-il que la même décadence se soit produite? [...] Autre problème tout à fait connexe: comment se fait-il que ce soit précisément dans cette même France, anarchiste, im-

pertinente, insubordonnée, que la renaissance ait commencé?

La conclusion annonce déjà l'action qui sera menée avec éclat l'année suivante pour soutenir « l'art vivant » et les Indépendants, action déjà amorcée par John Lyman :

S'il y a aujourd'hui une renaissance française de l'art chrétien, elle est due à ces petites équipes d'indépendants qui se sont succédé à Paris depuis cent ans [...]. Admirable revanche de la vie: ce sont ces fous, ces révoltés, ces réfractaires qui ont tout rendu possible, même l'action de Denis et de Desvallières, et par eux, la renaissance de l'art chrétien. Car pour qu'il y ait un art chrétien dans un pays, il faut d'abord qu'il y ait dans ce pays un art vivant. Avec tout ce que cela comporte de liberté et de risques acceptés¹³.

Dans la causerie-midi prononcée « devant le club Kiwanis Saint-Laurent » le mercredi 15 mai, les détenteurs du pouvoir financier, les hommes d'affaires et d'argent sont à leur tour mis sur la sellette pour insuffisante considération envers les artistes et l'art. Il est intéressant pour nous que *Le Devoir* du 18 mai rapporte cette fois intégralement le texte du Père Couturier. Quelques jours après le déclenchement par Hitler de l'offensive contre la Belgique et la Hollande, une idée nouvelle se fait jour à la suite d'une longue citation empruntée au *New York Times*, dans laquelle Alfred Frankfurter déclare que l'amitié et la compassion de l'Amérique pour la France occupée lui viennent de ses artistes, les meilleurs « avocats de la cause française ».

Il se trouve donc, enchaîne le Père, que ce sont précisément ces fous-là, ces hurluberlus, qui aujourd'hui protègent, en quelque sorte, de leurs oeuvres et de leur grand souvenir leur patrie, les Alliés et, par contre-coup, d'une manière très inattendue, vous-mêmes et la prospérité de vos affaires. Et ne trouvez-vous pas que c'est vraiment pour des anarchistes et des inutiles une assez élégante revanche?

L'art est le fer de lance de la civilisation et de la liberté sous toutes ses formes. Ce leitmotiv reviendra constamment durant les années de guerre comme un acte de foi, conciliant toutes les revendications: pour la liberté des formes plastiques—jusqu'à la non-figuration; pour la liberté individuelle de l'artiste; pour la libération de la patrie. D'où l'impérieuse nécessité de l'engagement dans la résistance à toutes les formes d'oppression, celle de l'Académisme comme celle du Nazisme.

Lorsque débute le second séjour de Marie-Alain Couturier en terre québécoise, l'exposition *L'Art de notre Temps au Canada* est en cours depuis le 22 novembre 1940 à l'Art Association de Mon-

11 Entrevue du 9 février 1982.

12 Régamey, *Dieu et l'Art*, 237-38.

13 *Revue Dominicaine* (Montréal, juin 1940), 283-85.

treil. Organisée par la C.A.S., elle se termine le 15 décembre. Le père la visite. C'est là qu'il voit la *Nature Morte aux Citrons* de Louise Gadbois qui lui fait demander à Borduas de rencontrer l'artiste. Après avoir vu ses oeuvres, il décide de lui organiser une exposition particulière—sa première—au Palais Montcalm à Québec, exposition qui aura lieu du 17 au 25 novembre 1941. Auparavant, il y aura eu l'exposition des Indépendants (26 avril-3 mai).

Durant ces cinq mois et demi passés au Québec, l'action de Marie-Alain Couturier est intense : « travail immense », marque profonde. Il enseigne désormais à l'École du Meuble après ses déboires avec Charles Maillard à l'École des Beaux-Arts : « ce n'est qu'après son fiasco aux Beaux-Arts que le Père Couturier acceptera la proposition de cours chez nous », écrira Borduas en 1951¹⁴. Il est étroitement associé, à la fin de 1940, au projet conçu par Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'École du Meuble, de la doter d'« Ateliers d'artisanat religieux ».

Le nom d'*Ateliers d'artisanat religieux* a semblé le meilleur pour exprimer le caractère et la fin propre de l'Institut d'art religieux dont la fondation et l'établissement dans les locaux de l'École du Meuble avaient été précédemment soumis à Monseigneur l'archevêque de Montréal. Une réunion préliminaire ayant pour but l'élaboration du programme de ces Ateliers a eu lieu le 10 décembre 1940, à l'École du Meuble¹⁵.

Parmi les points précisés à cette réunion, le huitième et dernier stipule que « Le révérend Père Marie-Alain Couturier, o.p., assume provisoirement la direction artistique et pédagogique des ateliers ». Les points précédents (2 et 3), qui définissent l'orientation et le contenu des cours, portent sa marque : on y retrouve l'écho des idées exprimées dans les conférences antérieures :

Même dans l'artisanat le plus modeste, on ne saurait espérer une production normale d'oeuvres *belles* hors d'un milieu de culture et de goût : les Ateliers auront donc souci de tout ce qui pourra constituer un tel milieu. [...] Les professeurs et les élèves se souviendront, en outre, qu'aux grandes époques, l'art religieux ne s'est jamais isolé de l'art profane dans un style qui lui aurait été propre : ils s'efforceront donc de rester en contact continu avec l'ensemble du mouvement de l'art contemporain.

Idées chères à Jean-Marie Gauvreau car elles le justifient à inclure, dans les programmes de l'École

14 Paul-Emile Borduas, *Refus global et Projections libérantes* (Montréal : Parti pris, 1977), 59.

15 Voir François-Marc Gagnon, *Paul-Emile Borduas* (Montréal : Fides, 1978), 91-92. Je remercie le professeur Gagnon de m'avoir prêté copie des deux documents que je cite ici : « Projet d'un Institut d'art religieux » et « Avant-projet pour les Ateliers d'Artisanat religieux ».

du Meuble, une « part d'enseignement théorique de l'art », même « réduite au minimum indispensable » pour ne pas trop ouvertement concurrencer celui de l'École des Beaux-Arts. Inversement, le programme proposé des réalisations pratiques (points 4, 5, 6) annonce des textes postérieurs du père et préparent la grande exposition d'artisanat religieux qui aura lieu à la fin de l'année scolaire 1940-1941 :

Les élèves devront donc immédiatement entreprendre la réalisation d'objets courants indispensables au culte catholique. Ils commenceront par les plus simples [...]. Pour assurer le bénéfice de l'unité à ces divers travaux, ils seront exécutés de façon à pouvoir constituer un ensemble complet d'oratoire pour une paroisse ou une communauté [...]. Les Ateliers d'artisanat religieux s'assureront la libre collaboration des brodeuses, tisserands, orfèvres, ferronniers et céramistes qu'exige la réalisation du programme.

Il semble peu probable que le Père Couturier n'ait pas assisté à cette réunion du 10 décembre, auquel cas la date donnée par le Père Régamey (voir note 6) comme début du second séjour à Montréal (12 décembre) serait erronée d'au moins quelques jours.

Le texte du projet préalablement soumis à l'archevêque de Montréal se terminait par un paragraphe qui, pour être conditionnel, n'en était pas moins fort ambitieux : « L'Institut pourrait éventuellement être affilié à l'Université de Montréal et deviendrait le prolongement naturel de l'enseignement de nos écoles de Beaux-Arts et d'Arts appliqués ». On comprend que, mis au courant, Charles Maillard, directeur de l'École des Beaux-Arts, ait senti le danger de voir son fief vassalisé ! Il réagit vivement et propose un contre-projet précédé d'une dénonciation de l'échec de l'enseignement du père dans son établissement. Les hostilités, sourdement, sont dès lors engagées entre Maillard et Couturier.

Le Père infatigable, écrira Borduas, organise deux expositions sensationnelles des « Indépendants », l'une à Québec, l'autre chez Morgan. Les exposants sont recrutés au sein de la C.A.S. Il multiplie les conférences, les articles de revues ; il publie « Art et Catholicisme ». La glace est rompue¹⁶.

Les conférences données les mardi 4 et jeudi 6 mars 1941 à l'Université de Montréal traitent de « l'abîme » qui s'est creusé « entre l'art et le grand public » (*La Presse*). *Le Devoir* résume la première sous le titre : « Le divorce entre les artistes et le public ». Entendez : entre « les vrais artistes et le public », car « l'immense majorité du public fait excellent ménage avec la mauvaise sculpture et la mauvaise peinture. [...] Le divorce a été le fait des

16 Borduas, *Refus global*.

bons artistes ». L'accent est mis ici sur une définition dynamique (non pas figée ou académique) de la tradition. « Il n'y a de tradition que là où il y a des vivants, que là où il y a mouvement et transformation vitale »¹⁷. Dans ses *Carnets*, on lit cette notation plus frappante encore dans sa formulation : « En art, la tradition n'est pas conservatrice, elle est révolutionnaire. Ou plus exactement, elle a à conserver les forces vives qui permettent et provoquent une révolution continue »¹⁸.

Cette conception remarquable de la tradition de l'art vivant était aussi celle de Lyman, qui écrivait dans *The Montrealer* dès le 15 octobre 1938 : « Movements are the stuff of which tradition is made, and the academy has long been out of movement, of tradition [...]. The spirit of continual becoming by which the tradition of art lives [...] ». Ces idées sont aussi débattues par Maurice Gagnon dans son *Pellan* sur un ton plus polémique puisqu'entre-temps (en 1943), la bataille est commencée avec Charles Maillard contre la tradition académique et passiste de l'École des Beaux-Arts.

Le divorce entre l'art et le public—continue Couturier—mène « à une incroyable grossièreté de goût ». Les causes, au nombre de trois, en sont cherchées, de manière positive, « dans les qualités des artistes authentiques ». « Les seuls qui sont de véritables artistes, ce sont les artistes que l'on a nommés indépendants. On dit l'art moderne. On dit la même chose quand on dit l'art indépendant. » Pour les deux premiers points de cette triple causalité, je renvoie aux deux derniers de la triple rupture énoncée l'année précédente. Le troisième est nouveau, et pèse d'un intérêt tout particulier quand on songe à l'Automatisme, qui est encore à naître : rupture de la jeune peinture avec « les raisons de l'intelligence et de la volonté qui excluent la spontanéité et la fraîcheur, quand on veut avoir de l'art à l'état pur. C'est la raison qui nous impose les clichés. Ces dernières années, les *surrealistes* ont cherché la beauté. Ils l'ont découverte, par exemple, dans les fibres du bois »¹⁹.

La Presse du 4 mars signale la « question d'un auditeur sur la musique contemporaine ». Cet auditeur est Henri Laugier. Très au fait de l'art européen, on comprend qu'il ait été curieux de rencontrer le conférencier. Il fréquente la C.A.S. où il défend la cause de l'art abstrait, lui gagnant peu à peu des adeptes. Mêlé à leurs discussions, le Père Couturier quittera l'Amérique convaincu que l'art abstrait est plus apte à servir l'art sacré que l'art représentatif, contrairement à ce qu'il pensait en y arrivant.

17 *Le Devoir*, 5 mars 1941.

18 Régamey, *Dieu et l'Art*, 353.

19 *Le Devoir*, 5 mars 1941.

La première conférence était d'ordre général, valable aussi bien en France qu'au Canada. La seconde est beaucoup plus directement adressée au public montréalais : « Demandez que l'on cesse de saboter ici la beauté », titre *Le Devoir*. Le ton, l'attaque, les arguments font inévitablement penser à ceux qu'employait Baudelaire dans son adresse « Aux Bourgeois » du *Salon de 1848*. Marie-Alain Couturier connaissait fort bien l'oeuvre de Baudelaire. Les idées exposées dans cette double conférence seront reprises à New York devant l'Alliance française en 1942.

Puis le père passe de la parole à l'action, de la défense à l'illustration : il organise à Québec l'exposition des Indépendants. Le « Carnet mondain » du *Soleil* annonce une conférence pour le vendredi 25 avril (1941) au Palais Montcalm sur « les droits et devoirs de l'Art indépendant, [...] conférence qui sera suivie du vernissage d'une collection variée de magnifiques tableaux exposés par des artistes de haute renommée ». Un modeste catalogue accompagne l'exposition pour lequel le Père Couturier rédige un avant-propos. Je pense qu'il est utile de le reproduire ici car il n'est repris ni dans la *Revue Dominicaine* ni dans les volumes publiés postérieurement : *Art et Catholicisme*, *Chroniques*, ou *La Vérité blessée*.

Si nous avons voulu organiser dans cette ville de Québec une exposition de peinture indépendante, ce n'est pas dans un esprit de propagande ou de fronde, c'est parce que nous avons connu en France les bienfaits de la liberté dans les arts et que nous voudrions les retrouver ici. Si « l'école de Paris » a pu rayonner, sans conteste, dans le monde entier depuis un siècle, c'est qu'elle n'était rien d'autre que le rassemblement dans cette ville, de talents, de pensées et de coeurs vraiment libres. Libres non seulement des assujettissements réalistes ou des conformismes académiques, mais libres aussi de tout dessein politique ou idéologique.

Nous ne disons pas pour autant que la liberté, en art, suffit à tout (et notre respect des strictes et austères disciplines cubistes le prouverait assez), nous disons simplement qu'elle est la condition de tout, car nous avons pu, en effet, constater en Europe, comme une contre-épreuve, la stérilité des formules d'académie et la faillite totale des arts « officiels », qu'ils soient fascistes, nazistes ou stalinien.

Nous savons qu'il n'en fut pas toujours ainsi. Nous savons qu'en d'autres temps, le service de très hautes idées religieuses ou sociales, a pu surélever l'art lui-même. Et nous appelons de tous nos voeux le retour de ces temps plus humains que le nôtre. Mais, en attendant, comme ce retour ne dépend pas d'eux, le devoir des artistes est de maintenir leur art dans une route plus étroite et plus humble mais où, du moins, il n'est pas entravé.

Il est certain, par ailleurs, que cette liberté a toujours pour rançon l'isolement des artistes et nous voulons espérer qu'au Canada, le public, en respectant leur indépendance, n'abandonnera pas les artistes à cet isole-

ment, comme il l'a fait si longtemps en Europe. Nous comprenons bien tout ce que cet art, libre dans ses évocations et ses procédés d'expression, comporte d'obstacles pour un public non préparé. Nous ne savons pas si le public canadien voudra faire l'effort nécessaire pour les franchir. Mais nous savons bien, nous, tout ce que nous lui apportons et qu'au delà des premières barrières, nous lui ouvrons des routes sans fin, des royaumes enchantés.

M.-A. COUTURIER, O.P.

L'importance de ce texte est évidente quand on le situe dans la séquence historique de « l'affaire Maillard ». Le père a beau prendre les devants, afficher de bonnes intentions, parler en tant qu'étranger, de la France plus que du Québec : il proclame la nécessité de la liberté, module le thème comme un leitmotiv, stigmatise « la stérilité des formules d'académie », dit entre les lignes la nécessité d'en briser le carcan. Il met le feu aux poudres, d'autant que les affirmations énoncées dans la conférence du Palais Montcalm sont plus catégoriques, plus provocantes que celles du texte écrit. Il y parle de la « révolte » des Indépendants, explique « le sens de leur révolte » et affirme que « cette exposition réunissait la meilleure peinture qu'il y ait actuellement dans le Québec »²⁰. On connaît la suite : « Maillard tente, dans un article de presse, de revendiquer les "Indépendants". En réponse, il reçoit un reniement dont il ne se relèvera pas tout à fait »²¹. La guerre est déclarée : d'Écoles, de clans, de chefs, de pétitions et de lettres ouvertes, querelle des Anciens et des Modernes. Je m'arrête à dessein au seuil de l'engrenage qui entraînerait trop loin de notre propos ici : les conférences et les expositions dont elles sont le cadre.

Dans la même conférence et le même compte rendu, l'autonomie de l'oeuvre d'art est clairement revendiquée : « toute oeuvre d'art est un jeu qui n'a de règles et de loi qu'en elle-même [...] sa beauté intrinsèque est sa raison d'être ». Ce qui exige du public, des spectateurs, « qu'ils jouent le jeu correctement », c'est-à-dire qu'ils s'efforcent de la « découvrir, d'aimer et de savourer l'oeuvre pour elle-même ». Pour cela, « Il faut encore que le public libère les puissances de rêve des chaînes où les retiennent la raison et le matérialisme ». De telles incitations, en avril 1941, ne peuvent manquer d'intéresser les sympathisants du Surréalisme, les futurs Automatistes et particulièrement Borduas qui figure parmi les Indépendants et expose cinq tableaux. On n'a pas assez dit l'influence de Marie-Alain Couturier sur la naissance et la maturation des forces de rupture qu'ils voudront

incarner, rupture qui naît de quelque chose, libération qui s'opère contre la tradition académique, qui s'inscrit dans la tradition au sens où l'entend le père, la « tradition de la rupture ». Il n'est pas étonnant de le voir saluer deux ans plus tard l'exposition des « Sagittaires » dans un texte daté du 1^{er} mai 1943, publié dans la *Revue dominicaine* en juin sous le titre « Message à de jeunes peintres », où il identifie « jeunesse » et « liberté ».

L'exposition des Indépendants est présentée à Montréal chez Henry Morgan and Co. sous le titre *Peinture Moderne*, à partir du 16 mai. L'invitation reproduit le texte de l'avant-propos ci-dessus avec une seule variante : « Si nous avons voulu organiser, à Montréal comme à Québec [...] ». Simultanément a lieu à Montréal le lancement aux éditions de l'Arbre du volume *Art et Catholicisme* dont l'achèvement d'imprimerie date du 21 avril 1941. Le dernier chapitre est dédié : « à mes amis Jean-Marie Gauvreau, Marcel Parizeau, Maurice Gagnon, Paul Borduas [*sic*] ». On le voit : le Père Couturier a définitivement choisi son camp ; il arbore les couleurs de l'École du Meuble.

Ce chapitre intitulé « Recommencements d'art sacré au Canada » (sous-entendu : grâce aux Ateliers) témoigne de l'évolution de ses idées depuis les conférences de l'année précédente. Elles se sont acclimatées à la situation canadienne-française ; elles portent la marque de son intégration à l'École du Meuble et surtout elles indiquent la voie où se seraient engagés les Ateliers d'artisanat religieux projetés quelques mois plus tôt :

Si cet esprit de simplicité et de perfection—tout proche encore—refleurissait dans le Québec, on pourrait alors refaire dans ce pays chrétien un art chrétien : un art sans vulgarité et sans prétention et qui en même temps serait un art vivant. Il suffirait pour cela, comme toujours, de le maintenir dans la vie, dans la vie des gens : l'avenir de l'art chrétien dans ce pays, serait à peu près assuré le jour où les gens des campagnes exécuteraient eux-mêmes pour leur propre église, ce qu'ils savent et peuvent faire. Certains couvre-lits d'autrefois feraient d'admirables et très dignes courtines pour les autels ; certains autels pourraient très bien être exécutés par les menuisiers et les charbons de village. Et les gens n'en aimeraient que mieux une église qui serait davantage encore leur église. Tout l'art chrétien y gagnerait une santé, une saveur paysannes peut-être un peu rudes mais qui seraient, en tout cas, plus propres, plus honnêtes, et plus fières que les camelotes de plâtre et de ferblanterie dorée que Monsieur le Curé va acheter très cher à Montréal et à Québec. Marchandises dont la prétention et le faux luxe flattent dans les gens des instincts assez répandus mais assez bas et, en tout cas ne favorisent guère en eux les vertus d'humilité et de pauvreté spirituelle essentielles au christianisme.

Pour joindre l'exemple à la parole, la preuve au projet, l'illustration à la défense d'un art religieux

20 « La meilleure peinture de la province » (*Le Soleil*, 26 avril 1941, 3).

21 Borduas, *Refus global*.

moderne, modeste, et canadien, l'École du Meuble présente, du 31 mai au 8 juin 1941, une *Exposition d'artisanat religieux* qui fait date. « Le Père M.-A. Couturier, O.P., conférencier de l'Institut Scientifique franco-canadien a organisé et dirigé l'Exposition. Marcel Parizeau en a été l'architecte »²². Le père s'est dépensé sans compter, impliquant les bonnes volontés et les talents de ses amis et amies, qu'il savait « embarquer » dans les projets qui le passionnaient.

L'héritage artisanal du passé peut et doit être régénéré par l'art vivant. Ainsi, les oeuvres produites et montrées à l'École du Meuble originent d'une double source vive : elles viennent « des arts locaux, des arts paysans » aux « moyens pauvres » ; mais aussi elles « tiennent étroitement aux formes de ce siècle [...], à ses matériaux industriels, à son style dépouillé, volontiers mécanique ». La courte présentation qui introduit le catalogue est publiée dans la *Revue Dominicaine* en septembre 1941.

Le dernier texte écrit par le père avant de quitter Montréal pour New York est la fameuse « Réponse à M. Maillard » qui se termine par une superbe affirmation de liberté et d'indépendance :

Venu ainsi au Canada parce que j'y ai été officiellement invité puis redemandé, j'en repartirai dans quelques jours, n'y étant attaché par aucun intérêt personnel. J'y

22 Jean-Marie Gauvreau, remerciements aux artisans de l'exposition, au catalogue.

peux donc parler et agir comme un homme libre : j'ai le regret de dire que c'est précisément cette liberté qui a inquiété M. Maillard de qui je n'attends rien et à qui je n'ai aucun compte à rendre²³.

Durant l'été, ayant reçu de ses supérieurs en France l'ordre de prolonger son séjour outre-atlantique, mais ne recevant aucune proposition de Montréal pour la prochaine année scolaire, il s'engage à donner des cours à Baltimore. Cependant, le 2 octobre 1941, il écrit de New York à Louise Gadbois : « Demain, premier cours à Baltimore.— Maintenant encore, je crois qu'il aurait mieux valu revenir à Montréal et essayer d'y creuser un sillon plus profond ».

On peut avec lui regretter ce départ, regretter que l'action n'ait pu être immédiatement poursuivie, la modernité mieux ancrée, la liberté consolidée. On peut rêver à l'hypothèse que le destin de Borduas en eût été changé... Telle quelle, la marque laissée par Marie-Alain Couturier sur l'état des choses à la fin de son deuxième séjour au Québec était considérable. Son action avait déclenché des réactions en chaîne dont il laissait la maîtrise aux « artistes vivants » et à ses amis. Sa parole était passée comme le souffle et la flamme de la Pentecôte, cette Pentecôte qu'il a peinte au Monastère des Dominicains à Québec : le vent de L'Esprit qui éveille, et fait tomber les vieux décors.

23 *Le Devoir*, 28 mai 1941.