



Détail, Ozias Leduc, *Le jeune élève* (voir Fig. 1)

## Quitter le maître, accomplir sa différence : les voies divergentes de Borduas et Alleyn

GILLES LAPOINTE

*Est-il possible, le déclarant « en silence » ou « à voix basse », de ne rien devoir à un maître ? Ici même ? À un maître admiré ?*

Jacques Derrida

Fidèle à une tradition déjà riche, notre histoire de l'art offre quelques exemples privilégiés de rapports étroits entre maître et élève. La nature singulièrement complexe de ces relations, qui embrassent une gamme étendue de sentiments, pouvant aller du respect et de la vénération la plus entière, au doute, au détachement, au rejet et à la trahison, ne cesse de fasciner. À la figure souveraine du maître, synonyme d'ouverture et d'accueil de l'autre, dépositaire d'un savoir ou d'un savoir-faire exceptionnel qu'il a dessein de perpétuer et de transmettre, répond la soif de connaissance sans borne et la curiosité de l'élève, mis en présence d'un modèle à imiter dont il lui incombe de satisfaire les attentes. Fondée sur une considération mutuelle et une confiance réciproque, cette relation maître-élève met néanmoins chaque fois en jeu un rapport de force bien réel, une forte émulation régissant la relation. On sait à quels prolongements l'étude de ces questions peut prêter dans une perspective psychanalytique. L'obéissance de l'élève doit-elle prendre la forme d'une acceptation inconditionnelle ? Jusqu'où peut s'exercer le contrôle du maître ? Quand la soumission à la loi du maître devient-elle pour l'élève synonyme d'abdication de soi ou d'aliénation ? La nécessaire émancipation de l'élève répond-elle simplement à la loi psychique inhérente à toute relation maître-élève, et jusqu'où l'autorité du maître peut-elle être mise à l'épreuve ? Qu'arrive-t-il lorsque l'équilibre « naturel » se renverse, que l'élève se met à parler, à agir en maître ? Dans une perspective plus large, ce modèle d'apprentissage traditionnel hérité du Moyen Âge est-il compatible avec l'émergence de la modernité ? Sa contestation serait-elle à mettre en rapport avec la critique moderne de l'autorité ? Pour discuter de ces questions et montrer les voies divergentes que peuvent prendre les réponses, j'ai choisi d'orienter ma réflexion autour de deux cas de figure : dans un premier temps, je me propose d'examiner de près la nature des échanges entre Paul-Émile Borduas (1905–1960) et Ozias Leduc (1864–1955) durant le voyage que fit le

premier en France de 1928 à 1930. Anticipant de vingt ans les événements à venir, on y voit poindre déjà un antagonisme qui sépare Borduas et Leduc, différend qui connaîtra son dénouement durant la période de crise qui entoure la publication de *Refus global* et qui conduira Borduas, en 1948, à désigner Leduc parmi les ultimes « valeurs sentimentales » qui doivent être sacrifiées<sup>1</sup>.

Dans un second temps, qui représente cette fois un moment-clé de la carrière artistique de Jean Paul Lemieux, je me propose d'examiner, à partir du tableau de 1956 intitulé *Le rapide de midi*, un autre rapport maître-élève, soit celui qui réunit Jean Paul Lemieux (1904–1990) et Edmund Alleyn (1931–2004). Dans une perspective symétriquement opposée, je vais tenter de montrer comment l'élève Alleyn, à l'occasion de discussions entre les deux hommes, et notamment de sa découverte de l'œuvre de Nicolas de Staël (1914–1955), vers 1955, a exercé une influence directe sur l'évolution du vocabulaire formel de Lemieux, conduisant l'artiste vieillissant à élaborer un nouvel espace figural et à développer une conception plus moderne de la représentation. Geste de reconnaissance inconscient à l'endroit d'un maître qui l'a encouragé et soutenu dans ses premières années incertaines, ce don fait par Alleyn à son maître, avant son séjour prolongé en Europe, représente un exemple différent de rapport maître-élève. C'est donc à l'analyse de ces deux expériences dissemblables que je convie ici le lecteur.

### Le sage dans la montagne

La nature du portrait que trace François-Marc Gagnon de la relation maître-élève (Fig. 1) qui prend place entre Borduas et Ozias Leduc, deux figures majeures de l'art québécois, est tout à l'avantage de Leduc. « Personnage particulièrement lié à Saint-Hilaire<sup>2</sup> », il en est pour ainsi dire l'âme du lieu<sup>3</sup>. Il est intéressant d'examiner de près la source des images utilisées à dessein par Gagnon pour décrire les rapports étroits qui lient Ozias Leduc à Saint-Hilaire. On voit ainsi apparaître un lieu quasi mythique, suspendu pour ainsi dire hors du temps, une intemporalité qui n'est d'ailleurs pas sans analogie avec celle que l'on retrouve en peinture. La longévité exceptionnelle de Leduc, la structure un peu baroque de son atelier nommé Correlieu, sis au milieu d'un verger à flanc de montagne, qui rime trop bien avec ce Richelieu dont le nom même exprime l'abondance, ne sont pas étrangères à l'impression recherchée. Or, dans ce cadre bucolique, le lecteur se défait difficilement d'une étrange impression de reprise, comme si ce qui allait se jouer entre les deux hommes était la répétition d'une autre scène, archaïque, qui doit d'ailleurs rester en grande partie voilée au regard. La mise en œuvre du récit historiographique consistera par la suite à montrer que l'avenir de Borduas sans Leduc ne



1 | Ozias Leduc, *Le jeune élève*, 1894, huile sur toile, 36,7 × 46,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, no 18023. (Photo : © Musée des beaux-arts du Canada)

peut être projeté, tant la rencontre, non seulement de l'homme, mais aussi de l'œuvre, fut déterminante pour le jeune artiste. « Je lui dois le goût de la belle peinture avant même de l'avoir rencontré<sup>4</sup> », écrira plus tard Borduas, donnant crédit ici à la présence d'une scène surdéterminée, d'un récit dans le récit, d'une histoire inscrite en creux et déjà à l'œuvre avant sa rencontre de Leduc. Le programme iconographique hérité de Leduc l'inscrit en effet d'avance dans une filiation où le goût et la spiritualité jouent un rôle non négligeable. Sur ce sujet, de façon éclairante, Borduas dira :

De ma naissance à l'âge d'une quinzaine d'années ce furent les seuls tableaux qu'il me fût donné de voir. Vous ne sauriez croire combien je suis fier de cette unique source de poésie picturale à l'époque où les moindres impressions pénètrent au creux de nous-mêmes et orientent à notre insu les assises du sens critique<sup>5</sup>.

L'ouverture d'esprit de Leduc est d'autant plus remarquable que, selon François-Marc Gagnon, les premiers essais modestes de Borduas n'auraient guère justifié l'accueil généreux démontré par Leduc lors de leur rencontre initiale : Une petite aquarelle datée de 1921 peut donner une idée de cette toute première production de Borduas. On admettra qu'il fallait à Ozias Leduc beaucoup de sympathie et d'intuition pour percevoir dans l'adolescent qui le visite avec une production aussi mince, un collaborateur possible, sinon un peintre en herbe<sup>6</sup>.

Or, bien sûr, l'intuition d'Ozias Leduc ne l'a pas trompé. Présenté comme le maître de Borduas, celui qui lui prodigue des leçons de peinture et d'histoire de l'art, celui qui corrige ses dessins, Leduc est aussi vu par Gagnon comme celui qui met Borduas « en contact avec la tradition de la peinture religieuse occidentale<sup>7</sup> ». Se reconnaissant en Borduas, Gagnon suggère que Leduc n'est pas entièrement désintéressé : « Il semble avoir voulu lui faire suivre le chemin qu'il avait lui-même parcouru<sup>8</sup> », c'est-à-dire l'établir comme peintre religieux. Devenu son protecteur, alors que Borduas traverse « une phase de douloureuse inquiétude sur l'avenir<sup>9</sup> », Leduc veille sur la formation de son protégé, voit à le faire inscrire à l'École des arts et métiers de Sherbrooke puis à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Durant les vacances d'été, en qualité d'apprenti, Borduas est invité à venir assister Leduc dans ses projets de décoration d'église. « Encouragé par Leduc, Borduas s'appliqua à développer un talent sans facilité<sup>10</sup> ». Or, on peut aujourd'hui se demander ce qui se cache derrière ce récit trop lisse, trop parfait. Il paraît en effet pour le moins étonnant de constater, lorsqu'on connaît l'indépendance d'esprit et l'impétuosité de caractère de Borduas, sa soumission sans restriction durant sa jeunesse aux décisions d'Ozias Leduc. L'historiographie en aurait-elle aplani les aspérités pour servir ses fins propres ? Un premier heurt survint entre le maître et l'élève lorsque Borduas manifesta, vers 1925, l'intention de quitter prématurément l'École des Beaux-Arts de Montréal : « Vint un moment où j'eus besoin de l'aide de M. Leduc pour sortir de cette école des Beaux-arts où il m'avait fait entrer. Il refusa sans que je comprisse pourquoi<sup>11</sup> ». Le portrait que trace Gagnon d'Ozias Leduc est celui d'un guide avisé, dont le regard porte au-delà de celui de son apprenti, et qui semble pressentir le destin qui lui est réservé, comprenant qu'il lui serait néfaste de brûler les étapes. En lui refusant l'« aide » demandée, Ozias Leduc estime qu'il ne fait que favoriser la carrière du jeune Borduas lorsque celui-ci manifeste l'intention de quitter prématurément l'École des Beaux-Arts. Comme l'a bien perçu François-Marc Gagnon, « Malgré tout, et peut-être surtout à cause de la fermeté de Leduc, Borduas termina les Beaux-Arts et y reçut les diplômes nécessaires pour faire, le cas échéant, carrière dans l'enseignement<sup>12</sup> ». Gagnon insiste sur la probité d'honnête artisan de Leduc, tout en rappelant l'importance que celui-ci

accorde au « monde intérieur », suggérant ainsi que Leduc, en prédisposant en quelque sorte Borduas à l'automatisme, a le mérite d'avoir mis le jeune artiste sur sa voie propre. Pour Gagnon, il est manifeste que la carrière de Borduas s'est édifiée « sur les fondements posés d'abord par Leduc<sup>13</sup> ». L'image qui nous est donnée ici de Leduc est celle d'un mentor intègre, ferme, désireux de former un artiste à son image, ce qui se traduit en retour pour Borduas par une obligation, voire un engagement indéfectible à l'endroit de Leduc. Les adresses « Cher Maître » ou « Bien cher Maître<sup>14</sup> », qui apparaissent sur ses premières lettres à Leduc, sont sans équivoque. Aussi, lorsqu'il reviendra sur cette période de sa vie, rappelle François-Marc Gagnon, « Borduas ne pourra-t-il que reconnaître la dette immense qu'il avait contractée envers celui qu'il appelait toujours, avec respect, “Monsieur Leduc”<sup>15</sup> ». François-Marc Gagnon met aussi en relief le fait que non seulement Ozias Leduc soumet son jeune élève au système d'apprentissage traditionnel qu'il a lui-même connu – le faisant travailler à des projets dont il est le maître d'œuvre –, mais qu'il l'introduit à un « réseau bien structuré de diffusion de l'art, à savoir celui que l'Église avait mis en place au début de la colonie et grâce auquel, durant plusieurs générations, les artistes du Québec avaient rejoint leur public<sup>16</sup> ». « Ce n'est que très progressivement, et comme forcé par les circonstances, que Borduas se retira du chemin que lui avait tracé Leduc. Mais il avait tant voulu le suivre<sup>17</sup> ».

Borduas semble donc répondre aux aspirations de Leduc. Pour François-Marc Gagnon, il est clair que, durant les années trente, l'espoir de Borduas « était alors de marcher sur les traces de Leduc et de devenir, pour sa génération, ce que le vieux maître de Saint-Hilaire avait été pour la sienne<sup>18</sup> ».

## Fuir le maître

Deux systèmes d'éducation artistique sont ici mis en opposition. Au système académique des Beaux-Arts, lequel sépare apprentissage et reproduction, s'oppose le système traditionnel, où l'apprenti se forme en produisant. Il peut paraître surprenant de voir Borduas préférer le modèle traditionnel maître-disciple hérité du Moyen Âge. Cela tient d'abord à la qualité de la formation elle-même qu'il trouve auprès de Leduc, qu'il est apte à mesurer :

Leduc concevait l'enseignement de l'art sur une base exclusivement individuelle, à la manière des vieux maîtres avec leurs apprentis. Et ce système était loin d'être inefficace. Il suffit de comparer les dessins exécutés par Borduas sous la direction de Leduc avec ses travaux des Beaux-Arts : la différence saute aux yeux<sup>19</sup>.

On peut émettre l'hypothèse que Leduc, peintre autodidacte au talent exceptionnel, surestime la qualité de la formation académique donnée à l'École des Beaux-Arts de Montréal, une institution nouvellement fondée. L'inscription de Borduas aux Beaux-Arts, décidée par Leduc, vise-t-elle à effacer sa propre humiliation d'être « sans diplôme » ? On peut le penser. Peut-être n'est-ce pas le seul fait du hasard si la seule tension importante connue entre Borduas et Leduc survient précisément autour de cette question. Le second élément d'explication tient à la nature hiérarchique des rapports entre professeur et élève dans le système académique. Habitué à une relation harmonieuse, pédagogique, avec Ozias Leduc, auprès de qui il a appris à dire les choses sans détour, Borduas sera rapidement amené à livrer un combat inégal contre les agissements du directeur de l'École des Beaux-Arts de Montréal, Charles Maillard, qui dispose de pouvoirs étendus. Rappelons brièvement les faits<sup>20</sup>. En octobre 1928, Charles Maillard, qui tire des ficelles politiques, fait perdre à Borduas le poste de professeur de dessin récemment obtenu à l'École du Plateau. S'ensuit aussitôt la démission fracassante de Borduas des autres écoles de la Commission des écoles catholiques de Montréal où il avait remporté, l'année précédente, des succès importants. Ce geste de Borduas expose au grand jour les procédés équivoques du directeur français et plonge publiquement Maillard dans l'embarras. Ayant entre-temps obtenu (grâce au curé Olivier Maurault) une bourse privée pour un stage d'études, Borduas s'embarque pour la France et arrive au Havre le 11 novembre 1928. Un examen attentif de la correspondance de Borduas, Leduc et Maurault permet de retracer les principaux faits qui entourent cette nouvelle volonté d'émancipation de Borduas à l'endroit de son maître.

À son arrivée en France, grisé par la tournure des événements et fort de l'appui d'Olivier Maurault, dont il semble alors surestimer le pouvoir d'autorité – ses premières lettres, au style un peu emphatique, portent l'adresse à « Monseigneur » et au « Bien cher ami et protecteur<sup>21</sup> » – Borduas donne, de façon indirecte, les premiers signes d'un besoin d'affranchissement à l'endroit de Leduc. Le jeune Borduas n'ignore pas que Maurault jouit de solides appuis en haut lieu chez les Sulpiciens<sup>22</sup>, et, tandis qu'il informe régulièrement son nouveau protecteur de ses faits et gestes, il ne ressent pas le besoin de s'acquitter d'une semblable obligation envers Ozias Leduc. Aux quatorze lettres de Borduas écrites à Maurault durant les deux années de son premier séjour en France, répondent tout au plus cinq lettres de Borduas à Leduc<sup>23</sup>. Comment justifier tout particulièrement le silence des premiers mois de Borduas à l'endroit de Leduc, alors que le jeune peintre de Saint-Hilaire écrit abondamment aux membres de sa famille, à ses amis et autres connaissances<sup>24</sup> ? Le *Journal* personnel que tient Borduas en sol français, dans lequel il consigne les pensées et menus événements du quotidien, est

tout aussi avare de commentaires concernant Leduc. Ce silence insolite de l'apprenti, silence qui pourrait laisser supposer la présence d'une tension sous-jacente entre lui et son maître, n'est pas toujours facile à interpréter, en raison de son caractère voilé, et nous en sommes souvent réduits aux conjectures.

Il est clair que le premier séjour européen de Borduas, loin de la gouverne directe de sa famille et de Leduc, lui donne une indépendance jusqu'alors inconnue ; il n'est d'ailleurs pas interdit de penser qu'à l'âge de vingt-trois ans, Borduas, en dépit de l'estime qu'il porte toujours à son vieux « maître », rêve néanmoins du jour où il pourra s'affranchir entièrement de celui-ci. Si Borduas a saisi la chance qui s'est offerte à lui d'un prestigieux séjour en France, force est d'admettre que l'enseignement académique des Ateliers d'art sacré<sup>25</sup>, que valorise un peintre autodidacte comme Leduc<sup>26</sup>, soulève chez lui peu d'intérêt au plan académique. Plus que jamais, Borduas aspire à acquérir des connaissances pratiques plus proches du véritable métier d'artiste. En contrepartie, il faut voir que l'obtention par Borduas d'un diplôme d'une institution européenne reconnue et prestigieuse comme les Ateliers d'art sacré sert directement les intérêts de Leduc et de Maurault. La question est de savoir pendant combien de temps encore Borduas acceptera de se cantonner dans le rôle modeste auquel l'assignent Leduc et Maurault. Visiblement, le jeune peintre répugne à servir de façon aussi nette les intérêts de protecteurs, fussent-ils des « amis » . . . Aussi, par amour-propre, Borduas laisse-t-il clairement savoir, dans son *Journal*, qu'il est bien décidé, durant son séjour en France, à vivre comme « artiste-peintre » (la mention manuscrite qui figure dans son *Journal* parisien de 1929 sous la rubrique « *Profession*<sup>27</sup> » tient même lieu de déclaration de principe).

Sa décision étant prise, la correspondance montre que Borduas passe rapidement à l'action. Un mois à peine après son arrivée à Paris, soit le 31 décembre 1928, Borduas prévient Olivier Maurault de son intention d'acquérir la formation pratique qu'il recherche auprès d'un « compagnon » dénommé Pierre Dubois (1930–1995). Parallèlement, bien que n'ayant aucune expérience antérieure dans le domaine du vitrail, Borduas entame rapidement des démarches pour entrer à l'atelier Hébert-Stevens. Cautionnée par Maurice Denis, sa demande est accueillie favorablement. On peut observer que l'annonce des diverses initiatives de Borduas dans le domaine de l'art religieux est d'abord reçue par Maurault avec plaisir : la cuisson d'un vitrail et la rénovation d'une petite église dans la Meuse contribuant sans contredit à la formation de décorateur d'église, profession à laquelle se destine Borduas<sup>28</sup>.

Toutefois, pendant ces échanges, Borduas se garde bien d'informer Leduc de ses desseins. Redoute-t-il la réaction de Leduc, lui qui, en raison de l'influence qu'il exerce sur Maurault, peut contrecarrer ses projets ? L'arrivée soudaine en France du directeur de l'École des Beaux-Arts de

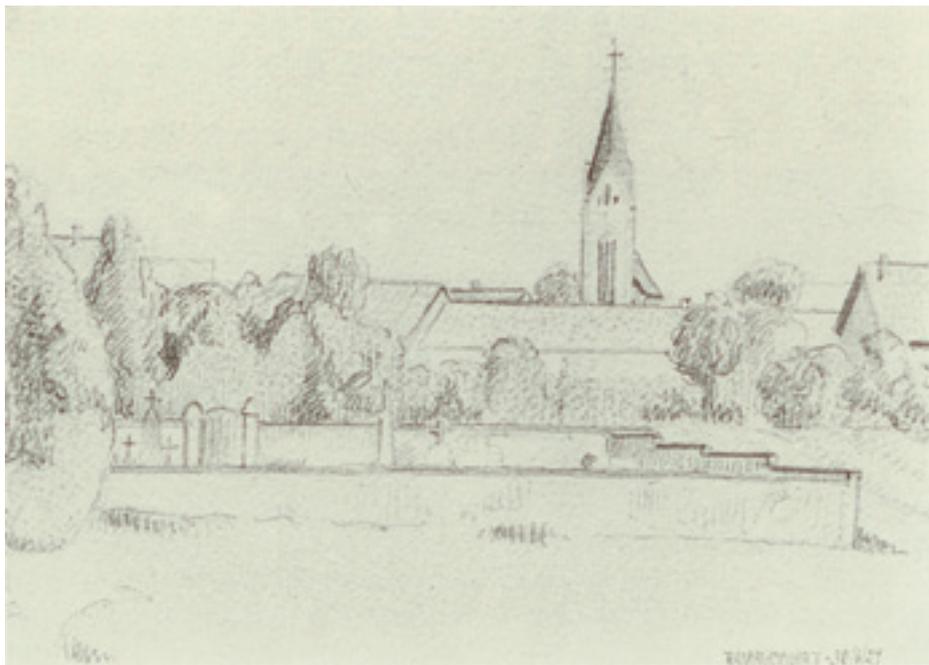
Montréal, Charles Maillard, avec qui Borduas est déjà en conflit, précipite les événements. La présence de Maillard sur le sol français semble en effet raviver le désir d'émancipation de Borduas et le pousser à poser un geste audacieux.

### **Le départ hâtif des Ateliers d'art sacré**

Apprenant l'absence imprévue de Maurice Denis, qui se rend en Terre sainte, Borduas tente d'utiliser à son avantage le système de compagnonnage et de profiter de la conjoncture qui lui est favorable. Sans avertissement, Borduas déserte les Ateliers d'art sacré pour suivre le compagnon Pierre Dubois en Lorraine<sup>29</sup> (Fig. 2). Comme l'a souligné pertinemment François-Marc Gagnon, « c'est comme s'il s'excluait [alors] du groupe<sup>30</sup> ». De fait, lorsque Borduas en informe Maurault, celui-ci est placé devant le fait accompli. Instruite à son tour de son départ, la mère de Borduas, Éva Perreault, s'inquiète, non sans raison, des conséquences éventuelles du geste téméraire posé par son fils:

J'ai été bien surprise de voir que tu as abandonné l'atelier ; tu aurais peut-être été mieux d'avertir M. Maurault ou M. Leduc [. . .] Tu apprends peut-être mieux comme cela, mais ils t'ont placé à l'atelier de Maurice Denis. Cela aurait été préférable de faire comme ils l'entendent<sup>31</sup>.

Malgré son désir d'évasion, le jeune apprenti de Saint-Hilaire sait qu'il ne peut se permettre de vexer son protecteur, et il est intéressant d'observer avec quelle diplomatie il ménage sa susceptibilité. Dans sa réponse du 7 avril 1929 à Maurault qui, de son côté, cherche à le prévenir des attaques de Maillard et notamment de la lettre mensongère que ce dernier a adressée à Maurice Denis, Borduas s'emploie à minimiser la portée du geste du directeur de l'École des Beaux-Arts, et se fait rassurant : « En tout cas, si maître Denis l'a reçue, il n'en a pas moins continué d'être aussi bon pour moi<sup>32</sup> ». En réalité, la situation est fort préoccupante pour Borduas. Aussi présente-t-il sous un jour qu'il veut le plus favorable possible, le compagnon Pierre Dubois. Plus loin, dans cette même lettre, Borduas fait preuve d'une franchise non dénuée de calcul lorsqu'il confie à Maurault : « Je n'ai pas cru devoir laisser passer l'occasion de suivre un cours aussi vivant. C'était d'ailleurs la manière que j'espérais étudier en France avant mon départ du Canada<sup>33</sup> » (l'emploi ici des mots « cours » et « étudier », détournés de leur sens habituel par Borduas est adroit) et semble avoir pour un temps trompé Maurault. Borduas sait trop bien cependant qu'il contrarie ouvertement la volonté de Leduc qui est plus à même que Maurault de juger de sa conduite.



2 | Paul-Émile Borduas, *Vue de Rambucourt*, 1929, mine de plomb sur un carton léger, 11 × 15, 5 cm, collection privée. (Photo : auteur)

Prévenu, le 16 avril suivant, du geste de Borduas, Ozias Leduc prend quelques jours avant de lui écrire, soignant sa réponse<sup>34</sup>. Oubliant, ou feignant d'oublier, que Borduas n'a pas cherché à entrer en contact avec lui depuis de longs mois, il lui écrit, le 28 avril 1929, une lettre mesurée dans laquelle il semble en apparence appuyer l'initiative du jeune homme.

Je n'ai pas vu Mons. Maurault depuis l'annonce de votre départ de Paris mais je suis certain que, comme moi, il sera tout à fait content de vous voir à la pratique de la décoration en compagnie d'un spécialiste qui a fait sa marque déjà. Ce monsieur Dubois n'a-t-il pas réalisé un chemin de croix en l'église de Grésillons près [de] Paris que vous avez peut-être vue ? Je sais que ce décorateur a exécuté, en 1922, de grandes décorations murales à Jersey. Et en Normandie, à une autre époque, dans une église de campagne, un important ensemble décoratif. On vante la vivacité de ses couleurs et leurs transparences. Mr Dubois a une excellente réputation de fresquiste, ayant pratiqué cette technique pendant longtemps avec Marcel Lenoir [. . .] En tout cas, regardez

bien et de très près, tout ce qui concerne votre travail. Comme Saint Thomas, touchez à tout et au besoin, goûtez même<sup>35</sup> !

Mais Leduc est-il vraiment d'accord avec le geste posé par Borduas ? Avec ironie, Leduc ne se prive pas de railler le besoin d'un contact concret avec la matière exprimé par Borduas. Par son allusion à saint Thomas<sup>36</sup>, Ozias Leduc semble, en termes à peine voilés, critiquer la décision déclarée de Borduas de renoncer à une formation théorique pour toucher concrètement à « l'art ». La vivacité d'esprit de Leduc, que Borduas compare à une « anguille sous roche<sup>37</sup> », n'est pas dénuée de ruse. Ce ne serait d'ailleurs pas la seule fois, comme le dira Borduas lui-même, que Leduc aurait fait montre d'une « extrême retenue » à son endroit : « Lorsqu'il devint évident que je miserais sur des valeurs contraires à ses espoirs, aucune opposition, aucune résistance ne se fit sentir ; sa précieuse et constante sympathie n'en fut pas altérée<sup>38</sup> », écrit Borduas. « La présence de cet esprit [Leduc] est d'autant plus évidente et rare qu'il met plus de soin à s'effacer<sup>39</sup> », écrit encore Borduas. Ainsi, sans en avoir l'air, le maître ne s'en laisse pas imposer par l'élève : c'est une leçon que Borduas retiendra lorsqu'il sera devenu maître à son tour.

Mais revenons à 1929. Dans cette joute discrète, toute en finesse, entre maître et apprenti, il ne faudrait pas croire que Leduc, malgré la distance physique qui le sépare de son protégé, ne dispose pas des recours nécessaires pour atteindre Borduas en sol européen et fléchir sa volonté. Or nous savons qu'Ozias Leduc<sup>40</sup>, outre ses relations étroites avec Maurault, comme le montre la correspondance familiale, visite assez régulièrement les parents de Borduas ; le truchement d'Éva Perreault, la mère de Borduas, qui ne manque pas dans ses lettres de rapporter fidèlement les propos de Leduc, sert bien les intérêts de ce dernier, et Leduc ne se fait aucun scrupule de passer par elle pour rejoindre son fils, même si celle-ci ne semble pas toujours bien mesurer le rôle que Leduc lui fait tenir<sup>41</sup>.

Progressivement, l'étau se resserre autour de Borduas. Dans sa lettre du 25 août 1929, Ozias Leduc, tout en manifestant la même bienveillance apparente concernant ce qui est attendu du jeune homme, le rappelle néanmoins cette fois plus directement à ses devoirs. C'est d'ailleurs à Ozias Leduc (et non à Borduas lui-même) que Maurault confie son intention de financer pour une seconde année le séjour de Borduas en France. Cette annonce est cependant assortie d'une condition stricte :

Votre lettre du 9 m'arrive juste au moment où je me proposais de vous écrire afin de vous communiquer un entretien de Monsieur Maurault qui m'a annoncé que vous passeriez encore un an à Paris [. . .] Voici

qui est heureux et encourageant ; cependant j'ai cru comprendre que Monsieur le Curé préférerait vous voir suivre les cours réguliers des Ateliers d'art sacré afin de pouvoir vous en recommander par la suite. Son but bien défini est d'encourager les artistes spécialisés ou non ; mais il voudrait, pour les réalisations de ses projets, pouvoir compter sur des compétences [ . . . ] Pour ma part, je suis bien convaincu qu'un peu de pratique ne peut pas manquer de vous être utile, mais d'un autre côté il est bien certain qu'il n'a pas tort de croire au bon effet d'un enseignement théorique suivi comme base. Faites le plus possible pour correspondre à ses désirs<sup>42</sup>.

L'exigence de subordination, de sujétion à « Monsieur le Curé » (et à celle d'Ozias Leduc) ne saurait être plus claire. La carrière de Borduas reste suspendue non pas à un savoir-faire artistique mais à une recommandation de compétence. Soulignons que si le jeune artiste a déployé beaucoup d'efforts pour renseigner Maurault sur ses activités artistiques, il a en revanche omis durant cinq mois de l'informer de la missive importante que lui adressait le printemps précédent Ozias Leduc. Le 24 septembre 1929, prévenu de l'entretien survenu entre Leduc et Maurault, au cours duquel Leduc se sera étonné de sa conduite, Borduas joue cette fois la franchise et consent enfin à informer le curé de Notre-Dame de la missive de Leduc reçue au printemps :

Le vingt-cinq avril mons. Leduc m'écrivait une lettre dans laquelle il me faisait savoir ce que vous escomptiez pour mon séjour en France ; et les désirs auxquels vous auriez aimé que je me soumette. J'ai retardé à vous écrire jusqu'à ce jour afin de pouvoir vous donner quelques précisions<sup>43</sup>.

Cette mention tardive à la lettre de Leduc du printemps précédent montre Borduas en position de faiblesse devant Maurault, car elle révèle un manque de transparence grave dans ses rapports avec le curé de Notre-Dame. Qui plus est, la lettre porte la trace d'une certaine agitation, que confirme le lapsus sur la date<sup>44</sup> de la lettre de Leduc mentionnée par Borduas. Pris de court, Borduas réagit aux nouvelles dispositions d'esprit de Maurault que lui rapporte Leduc dans sa lettre du mois d'août. Ce n'est pas la première fois que Borduas, non sans candeur, compte, avec Maurault, sur le pouvoir de la franchise pour rétablir sa sincérité et sa bonne foi. Le jeune peintre, dont le séjour en France dépend entièrement de son généreux mécène, est soudain préoccupé par l'annonce de la nomination prochaine d'Olivier Maurault comme supérieur de l'Externat classique Saint-Sulpice. Ce que Borduas redoute plus que tout, c'est

qu'Olivier Maurault lui coupe les vivres et l'oblige à rentrer au pays ; sa lettre se termine par un étonnant aveu de soumission :

Le dix septembre, maman m'écrivait pour me parler d'une récente visite de mons. Leduc. D'après les troublantes questions qu'elle me pose (sans toutefois paraître y faire attention, car cette lettre est très gaie, très confiante et me fait même savoir que je passerai encore un an ici), j'ai cru comprendre qu'il y a eu de grands changements au Canada depuis que mons. Leduc m'a écrit. Je demeure prêt à obéir, autant que je pourrai, à vos moindres désirs. Certes, il me ferait bien de demeurer encore une année à Paris, mais à la condition que cela n'impose pas de trop lourds sacrifices à mes bienfaiteurs<sup>45</sup>.

Dans sa réponse polie mais ferme, Olivier Maurault réitère les motifs invoqués par Ozias Leduc dans sa lettre du 25 août, non sans pointer du doigt au passage l'écart de conduite qui a conduit Borduas à rechercher un travail de décoration susceptible de nuire à ses « études » :

Je suis heureux d'avoir de vos nouvelles, heureux aussi de savoir que vous avez rempli vos engagements vis-à-vis de M. Dubois. J'espère que vous avez compris le point de vue de M. Leduc qui est aussi le mien. Vous pensez bien que nous ne songeons pas à vous reprocher d'avoir accepté de décorer une église. Nous nous demandons seulement si cette entreprise n'est pas prématurée et si un tel travail ne nuit pas à vos études proprement dites<sup>46</sup>.

S'il semble en apparence se soumettre, Borduas n'a pas entièrement capitulé. Il ne rentre aux Ateliers d'art sacré qu'à la mi-décembre, c'est-à-dire presque deux mois après le début des cours<sup>47</sup>. Et, fort des expériences vécues durant sa première année comme apprenti, il croit même être désormais en position d'aspirer au titre de « compagnon ». S'il tire une certaine satisfaction de cette demi-victoire, Borduas juge cependant prudent de signaler à Maurault qu'Ozias Leduc est dorénavant bien informé de ses faits et gestes.

De Lorraine, je suis de retour depuis près d'un mois. J'ai repris ici mes études proprement dites, tel que l'an dernier. De ce côté, tout va bien. J'espère même qu'à la prochaine nomination de « Compagnons » je serai du nombre. La décoration de Xivray m'y aidera beaucoup en tout cas. Je viens d'écrire une longue lettre à monsieur Leduc. Il vous en parlera probablement<sup>48</sup>.

Ayant manifesté sa bonne volonté, Borduas ne tardera pas à retrouver la pleine confiance de Leduc<sup>49</sup> et de Maurault. Ce n'est que plus tard, ayant compris qu'il ne pourra égaler Leduc au plan du savoir-faire, atteindre une pareille maîtrise de l'art de la représentation, que Borduas empruntera une autre voie, plus personnelle : « Tout en poursuivant, des années encore, l'espoir de le rattraper dans sa perfection, j'avais conscience, par ma déception, que cette douceur, cette séduction avait un revers. Un revers qui graduellement devint un pôle d'attraction irrésistible<sup>50</sup> ».

## L'élève prodigue

Si l'on souligne souvent l'influence du maître sur l'élève, l'histoire de l'art est toutefois moins encline à explorer la possible influence de l'élève sur le maître. À l'opposé de la relation Borduas-Leduc, il y a tout lieu de penser qu'Edmund Alleyn<sup>51</sup> a joué un rôle déterminant sur la carrière artistique de Jean Paul Lemieux, orientant son professeur vers une nouvelle organisation de la surface peinte et une conception du paysage québécois qui devait le rendre célèbre<sup>52</sup>.

La critique d'art a mis en évidence à plusieurs reprises que Jean Paul Lemieux a redécouvert le Québec après un voyage en Europe en 1955. Frappé en effet, à son retour, par l'austérité du paysage québécois, il aurait commencé à peindre des toiles à dominante horizontale. Or, lorsqu'on y regarde de plus près, on constate que les arguments (de nature formelle ou historique) invoqués par Lemieux et la critique sont restés, à ce jour, peu satisfaisants, qu'un jalon important reste manquant. Il est évident que les quelques témoignages de Lemieux lui-même n'aident pas à y voir clair, le peintre tenant sur ce sujet des propos vagues : par exemple, dans une entrevue accordée en 1971 à Jacques Thériault du *Devoir*, Lemieux se borne à dire que « c'est très important [pour un artiste de voyager]. Pas tellement pour visiter les musées, mais simplement pour voir, pour se dépayser du pays, pour mieux le connaître et le revoir avec le recul<sup>53</sup> ». Au critique de *La Presse*, Yves Robillard, de façon non moins allusive, il explique aussi que cette découverte fut le fruit du hasard, issue d'une observation du paysage :

De retour d'Europe en 1956, je faisais le trajet entre Québec et Montréal en train, et j'ai été frappé à peu près à la hauteur de Trois-Rivières par quelque chose d'étrange dans nos espaces<sup>54</sup>.  
Et Lemieux ajoutera : « Ne trouvez-vous pas que ça donne l'impression d'approcher de choses insaisissables<sup>55</sup> ».



3 | Jean Paul Lemieux, *Le train de midi*, 1956, huile sur toile, 63 × 110,5 cm, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, no 6913. (Photo : © Musée des beaux-arts du Canada)

Ce commentaire tardif de Lemieux, façonnant lui-même la réception critique qu'il souhaite ancrer dans les esprits, renvoie de façon trop directe au tableau *Le rapide de midi* peint dix ans auparavant pour ne pas soulever un doute dans l'esprit de l'observateur. De la lecture de certains témoignages de l'artiste, on retient aussi que Jean Paul Lemieux « ne se sentait pas à l'aise » chez les cousins français. « J'étais absolument perdu en France. Tout ce que je pouvais y peindre rappelait Monet ou Bonnard. Sur la Côte d'Azur, c'était l'ombrage de Matisse et Cézanne<sup>56</sup> ». Dans un ouvrage paru en 1992, qui représente sans doute l'une des analyses les plus complètes qui ait été consacrée à ce jour à Jean Paul Lemieux, l'historienne de l'art Marie Carani aborde la question de front. Si celle-ci signale avec raison, parlant du tableau *Le train de midi* (Fig. 3), que « L'œuvre marque un tournant définitif dans l'art de Lemieux<sup>57</sup> », elle constate que la critique d'art reste singulièrement démunie lorsqu'elle tente d'expliquer le saut considérable accompli par Lemieux lors de l'exécution de cette œuvre. Comparant *Le train de midi* et *Église du Vieux-Québec*, tableau peint par l'artiste à son retour d'Europe en 1955 et qui s'apparente indiscutablement aux compositions qu'il peignait avant son voyage en France, elle est confrontée à un obstacle sérieux pour

interpréter les signes du renouveau formel qui se fait jour chez l'artiste. Bien que Lemieux, de son propre aveu, ait peu retiré de ce séjour en sol français, Marie Carani, tout en reconnaissant qu'il n'est pas « directement à l'origine de ce bond simplificateur », se sent toutefois conduite à suggérer que Lemieux a dû percevoir quelque chose en France, car rien d'autre, dit-elle, ne permet d'expliquer cette brusque mutation qui se produit dans sa peinture, menant le peintre à voir « le pays d'un œil neuf ».

En vérité, il n'est pas difficile de voir ici que l'analyse de Marie Carani se fait prudente, car les faits observés n'expliquent pas réellement au plan de l'étude des faits plastiques les causes de ce « bond simplificateur » qui conduit Lemieux vers de nouveaux modes de structuration de l'espace. Aussi, faisant part ouvertement de ses doutes à ses lecteurs, laisse-t-elle la question ouverte : « Est-ce que le tournant minimaliste de 1950–1956 de Lemieux peut s'expliquer par l'art qu'il aurait pu voir tant à Paris qu'en province, ou par l'évolution intrinsèque que semble connaître sa peinture ? La réponse demeure ambiguë<sup>58</sup> ». Poursuivant la discussion sur ce point nodal, elle met ensuite de l'avant une autre hypothèse, beaucoup plus intéressante à mon avis, envisageant cette fois un rapport entre les « paysages tardifs du peintre informel parisien Nicolas de Staël qui meurt en 1955 et l'art atmosphérique, simplifié, enveloppant, particulièrement mystique auquel son élève Edmund Alleyn l'aurait éveillé avant son départ pour Paris<sup>59</sup> » (Fig. 4).

La suggestion que l'œuvre de De Staël ait, à ce moment précis de sa carrière, grandement influencé Lemieux est plausible. « De Staël, avec ses cioux alourdis, sa dynamique des obliques, ses pierres découpées en grands plans et son format étiré à l'horizontale<sup>60</sup> » fait alors sensation en France. Lorsqu'on connaît les lectures menées par Alleyn à cette époque (et plus tard) autour de De Staël<sup>61</sup>, lorsqu'on sait aussi l'intérêt passionné qui anime continûment Alleyn pour cette œuvre, on est en droit de penser que c'est lui qui a sensibilisé son vieux professeur à cette peinture. Comment l'affirmer en toute certitude ? L'occasion pour les deux hommes d'échanger à ce sujet se sera peut-être présentée à l'été de 1955 à Port-au-Persil, où ils ont souvent peint ensemble dans le passé. La biographie de Lemieux nous apprend, en effet, que l'artiste « séjourne durant l'été de 1955 aux Éboulements et à Port-au-Persil, à environ vingt milles de la Malbaie où il peint en compagnie d'autres artistes, Goodridge Roberts, en particulier<sup>62</sup> ». On peut présumer que parmi ces « autres artistes non identifiés » se sera trouvé Edmund Alleyn. Celui-ci a d'autant plus de raisons pressantes de vouloir retrouver Lemieux qui rentre d'Europe, que le jeune artiste vient de remporter trois prix et bourses, dont le prestigieux Prix de la province de Québec, et qu'il se prépare lui-même à entreprendre un long séjour d'études à Paris. Durant l'absence de Lemieux,



4 | Edmund Alleyn, *Ville sauvage*, 1955, huile sur toile, 60 × 91 cm, collection privée.  
(Photo : Guy L'Heureux)

Alleyn, feuilletant la revue *Art News* à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts de Québec, s'est enthousiasmé pour *Les toits de Paris* de Nicolas de Staël, dont il a saisi la nouveauté formelle opérée par la réduction du cadre spatial et la construction de l'espace par la couleur. À l'occasion d'un entretien, Alleyn m'a m'expliqué dans quelles circonstances il a vu *Les toits de Paris* de De Staël en reproduction dans *Art News* :

C'est un tableau dont j'avais vu une reproduction et ça avait l'air d'être tout à fait une nouvelle attitude vis-à-vis de la peinture. C'était la simplification, la grande simplification qui n'était pas une simplification à la Matisse, quoi [. . .] Et cette matière très savoureuse, très épaisse. C'est bizarre parce qu'il y avait une reproduction dans *Art News* à l'époque où j'étais à l'École des Beaux-Arts, très, très simple avec un bloc au milieu qui était un paysage. J'avais montré ça à Jean Paul Lemieux et il avait été assez emballé. Et j'ai l'impression que la période de grosse simplification dans sa peinture est venue après ça.

Qu'assez bizarrement, il y a un petit peu une influence de De Staël. Parce qu'avant ça, il peignait mais pas de grands espaces comme ça. Mais c'est insignifiant ce que je dis. C'est pas important du tout<sup>63</sup>.

Certes, rien n'autorise à croire qu'en soumettant l'œuvre de De Staël à l'attention de son professeur, Alleyn ait entrevu pour Lemieux les conséquences inattendues qui allaient résulter de son geste. Mais, *a contrario*, rien n'interdit de le penser non plus. Le fait qu'Alleyn ait aussi, par la suite, cherché à minimiser l'importance de son rôle et à effacer le plus possible l'influence indirecte que sa propre découverte de De Staël aura exercée sur le développement ultérieur de l'œuvre de Jean Paul Lemieux, ne doit pas nous induire en erreur. Tandis que Lemieux tirera parti des avancées formelles de De Staël et du renouveau induit par ce mode de structuration des données figuratives, Alleyn (à qui l'ironie un peu amère de la situation n'aura pas échappé) aura élaboré une œuvre abondante qui attend toujours sa pleine reconnaissance.

## Conclusion

Bien qu'il suppose toujours implicitement une forme de hiérarchie, le rapport maître-élève, dans le cas de Borduas et Alleyn, ne pouvait se traduire sous l'aspect trop simple d'une relation autoritaire. Effacée, prudente, l'emprise du maître se sera pourtant exercée de façon efficace. Aussi, pour en prendre un tant soit peu la mesure et en saisir toutes les nuances, faudrait-il pouvoir prêter une attention plus soutenue encore aux sous-entendus, omissions volontaires, tâtonnements, refoulements et autres stratégies discursives qui forment le *substratum* de ces échanges. Je ne crois pas trop m'avancer ici en suggérant que l'autorité du maître, dans le cas d'Ozias Leduc et de Jean Paul Lemieux, a été d'autant plus agissante et effective que la conduite des deux hommes n'a pas été dictée par l'ascendant que leur conférait leur statut de maître (aucune confusion apparente en effet chez Leduc et Lemieux entre autorité et pouvoir), une grande part de cette influence restant dans l'ombre, appartenant au monde de l'invisible et du non-dit. Et si le maître avisé sait se faire discret et esquiver toute forme de confrontation directe, il n'ignore pas que la nature même du singulier rapport qu'il a noué avec son élève appelle inévitablement, un jour ou l'autre, à une émancipation de ce dernier. Aussi, bien que cet affranchissement ait pris une forme différente pour Borduas et pour Alleyn, il est frappant de constater que cette prise de liberté a comporté aussi pour chacun de ces artistes des différences « mal liquidées ». Malgré la violence du détachement exprimé en 1948 par Borduas, selon l'expression

désormais bien connue de Bernard Teyssède, durant « l’escalade des ruptures » – Leduc devenant pour son ancien apprenti durant les mois décisifs qui précèdent la parution de *Refus global* l’ultime « attache sentimentale » qui doit être sacrifiée<sup>64</sup> –, force est de reconnaître que Borduas en est encore, à l’aube de la cinquantaine, à régler, non sans mélange ni malaise, ses comptes avec son maître d’autrefois<sup>65</sup>. De même, le geste de reconnaissance posé par le jeune Alleyn, par lequel celui-ci a cherché à acquitter symboliquement la dette contractée envers Jean Paul Lemieux, et qui lui a permis d’opérer un renversement des rôles, reste foncièrement ambigu. Se demandant s’il est possible d’admirer un maître *sans rien* avoir à lui restituer, Jacques Derrida a bien mis en évidence ces deux logiques paradoxales, celle de la *dette* et du *reste*, entre lesquelles, dit-il, « mille passages peuvent être reconnus<sup>66</sup> ». Au rêve d’une dette sans devoir et sans poids, une « dette que n’aggraverait pour une fois aucun sentiment de culpabilité<sup>67</sup> », continue en effet de s’opposer un « reste infini », une dette sans fond à l’égard du maître, sans acquittement possible. Autour de cette étrange expérience de partage, la question reste donc en suspens. Aussi, peut-être sont-ce les regrets tardifs de Borduas et Alleyn eux-mêmes qui, mieux que tout autre signe, nous renseignent avec la plus grande exactitude sur la nature double du rapport au maître et l’impossible réciprocité des échanges. Sur l’horizon fuyant de cette « dette sans dette » disproportionnée, impossible à combler, on ne se tromperait guère si l’on disait que là où résonnent les voix du devoir et de l’amitié, c’est toujours le maître qui a le dernier mot.

## NOTES

- 1 Paul-Émile BORDUAS, *Écrits II*, sous la direction d’André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, PUM, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1997, p. 237.
- 2 François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l’œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. 5. Gagnon voit dans Saint-Hilaire « un lieu mental plutôt qu’un lieu physique. Car, de sa rencontre avec Leduc, vers 1922, jusqu’à son départ pour un premier séjour en France, Borduas n’est pas souvent à Saint-Hilaire [. . .] Il n’en reste pas moins que, durant cette première période de sa carrière, la plupart de ses activités, y compris celles qui se rattachent à sa formation, gravitent autour d’Ozias Leduc et de ceux que ce dernier lui a fait rencontrer » (François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal [MBAM], 1988, p. 24).
- 3 Pour François-Marc Gagnon, Ozias Leduc est « un personnage particulièrement lié à Saint-Hilaire ». Gagnon commente assez longuement le texte de Leduc intitulé « L’histoire de Saint-Hilaire. On l’entend, on la voit », mettant en relief le fait que Leduc s’attache moins à l’histoire « qu’à la géologie millénaire de ce coin de terre ». Citant un autre passage du même texte de Leduc, il souligne, d’une façon intéressante

- pour notre propos, que « la vision de Leduc se situe à la fois dans le temps et hors du temps » : « [ . . . ] l'histoire de Saint-Hilaire, histoire d'une petite portion d'une terre perdue, dans l'espace de l'ESPACE, dans l'infini de la durée » (voir GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 5).
- 4 Paul-Émile BORDUAS, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », *Écrits I*, sous la direction d'André-G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, Montréal, PUM, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1997, p. 513.
  - 5 *Ibid.*, p. 512.
  - 6 François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, collection « artistes canadiens », 1976, p. 7.
  - 7 GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, MBAM, p. II.
  - 8 GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 9. François-Marc Gagnon note que l'on envisageait alors avec sérénité le recrutement des jeunes artistes décorateurs d'églises. On tenait alors pour assuré que de nouveaux besoins en décoration découleraient de la croissance démographique : « Il n'est donc pas étonnant qu'Ozias Leduc ait formé le jeune Borduas en fonction de ces mêmes objectifs. Jamais il ne l'encouragea à poursuivre une carrière de peintre de galerie ou de musée. Il n'envisageait vraiment qu'une vocation pour son élève : celle de peintre décorateur d'églises. C'était, lui semblait-il, le seul moyen de gagner son pain tout en pratiquant l'art. En somme, Ozias Leduc proposait à son apprenti la voie qu'il avait lui-même suivie » (GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, MBAM, p. 25).
  - 9 BORDUAS, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », p. 512.
  - 10 Pierre THÉBERGE, dans François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, MBAM, p. II.
  - 11 BORDUAS, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », p. 513.
  - 12 GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, MBAM, p. 35.
  - 13 GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 24.
  - 14 BORDUAS, *Écrits II*, p. 103-104.
  - 15 GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, MBAM, p. 24.
  - 16 *Ibid.*, p. 25. Comme l'écrit Gagnon, « Le réseau d'Ozias Leduc était étendu et prestigieux. Il avait obtenu des commandes jusqu'en Nouvelle-Écosse, en Nouvelle-Angleterre et au Manitoba, il avait décoré la chapelle privée de l'évêque de Sherbrooke et le baptistère de l'église Notre-Dame de Montréal. Si Borduas avait pu réaliser son rêve de devenir peintre décorateur d'églises, quelle meilleure recommandation aurait-il pu avoir que sa collaboration avec Ozias Leduc à l'exécution de ces commandes ? » (p. 32).
  - 17 *Ibid.*, p. 25.
  - 18 *Ibid.*, p. 26.
  - 19 *Ibid.*
  - 20 Ceux-ci sont narrés par Borduas dans *Projections libérantes*. Voir BORDUAS, *Écrits I*, p. 398-409.
  - 21 Les dernières, plus simplement, seront envoyées au « Bien cher Monsieur Maurault » ou au « Cher ami ».
  - 22 Curé de la paroisse de Notre-Dame de Montréal et responsable de la plus belle église de Montréal, Olivier Maurault (Sorel, 1886 – Montréal, 1968) sera nommé, durant le séjour de Borduas en France, supérieur de l'Externat classique Saint-Sulpice

- (1929–1934), avant de devenir un peu plus tard recteur de l'Université de Montréal (1934–1955). Voir Jean ÉTHIER-BLAIS, « Profils littéraires », *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, Montréal, 1972, p. 98–108 et BORDUAS, *Écrits II*, p. 42, n. 5.
- 23 Les lettres de Borduas à Leduc n'ont pas été retrouvées, mais elles sont mentionnées dans les lettres de Leduc. Les lettres de Leduc, en revanche, sont datées du 28 avril 1929, du 25 août 1929, du 20 novembre 1929, du 31 janvier 1930, du 11 mai 1930 et du 2 juin 1930. Dans une lettre à Olivier Maurault, Borduas mentionne (de mémoire, sans doute) une lettre adressée à Leduc du 25 avril 1929 (il fait sans doute allusion à la lettre du 28 avril). La femme d'Ozias Leduc a aussi écrit à Borduas une lettre datée du 18 avril 1929 (celle-ci fut vraisemblablement postée avec celle de Leduc du 28 avril 1929). Toutes ces lettres sont conservées dans le fonds Borduas au Musée d'art contemporain de Montréal, sous la cote T. 142.
- 24 Le 3 décembre 1928, son frère Julien lui écrit : « Heureusement que je suis abonné au petit "Journal familial" de cette manière j'ai pu avoir de tes nouvelles. Elles ne sont pas rares, je t'en remercie au nom de tous » (Fonds Borduas, T. 173).
- 25 Dans sa lettre du 31 décembre 1928, Borduas instruit Maurault de la formation qu'il reçoit aux Ateliers d'Art Sacré : « Excepté l'atelier de broderie c'est une véritable école où nous faisons d'abord des études d'après nature, modèle vivant et nature morte, ensuite des compositions religieuses sur un sujet donné. Nous travaillons seuls tous les après-midi sauf les vendredis et samedis jours de corrections, corrections de Desvallières le vendredi et Denis le samedi » (BORDUAS, *Écrits II*, p. 109).
- 26 Leduc se décrit lui-même comme un peintre « autodidacte ». Grâce au parrainage du curé Laflamme de Saint-Hilaire, Leduc eut l'occasion de séjourner librement, à l'âge de 32 ans, à Londres et à Paris afin d'y poursuivre des recherches pour son programme de décoration d'église. Voir Laurier LACROIX, *Ozias Leduc. Une œuvre d'amour et de rêve*, sous la direction de Laurier Lacroix, Montréal et Québec, Musée des beaux-arts de Montréal et Musée du Québec, 1996, p. 290.
- 27 BORDUAS, *Écrits II*, p. 41.
- 28 De son côté, Olivier Maurault, simple « curé », peut s'enorgueillir d'avoir recueilli (sans le soutien du gouvernement provincial et hors des cercles d'influence du directeur de l'École des Beaux-Arts de Montréal, Charles Maillard) les fonds nécessaires pour envoyer en France, pour un long séjour d'études, un des premiers diplômés de l'École des Beaux-Arts de Montréal (geste qui, à l'époque plus qu'aujourd'hui, revêt un prestige considérable). « Héritier d'une tradition de mécénat ecclésiastique en matière d'éducation artistique, Maurault avait à cœur d'assurer une relève canadienne dans la décoration religieuse » (GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 30).
- 29 Il ne faut pas oublier que Borduas avait posé un geste similaire quelques mois auparavant, en démissionnant subitement de son poste de professeur à la CECM, mettant Maillard dans l'embarras. Ce dernier lui garde une rancune tenace et l'accuse (voir la lettre du 10 octobre 1928 à John Maurice Manning, dans BORDUAS, *Écrits II*, p. 106 et BORDUAS, *Écrits II*, p. 45).
- 30 GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 36.
- 31 *Ibid.*
- 32 Lettre de Paul-Émile Borduas du 7 avril 1929 à Olivier Maurault (BORDUAS, *Écrits II*, p. 113). Borduas ne fait ici que confirmer l'impression de Maurault : « Depuis

votre dernière lettre, j'ai appris au cours d'une visite chez M. Leduc, que M. Maillard avait écrit à M. Denis. J'en suis fâché . . . On me dit que M. Denis n'en a été que plus bienveillant pour vous : je suis heureux que les choses tournent ainsi » (Lettre du 21 mars 1929, T. 149).

- 33 Lettre du 7 avril 1929 à Olivier Maurault (BORDUAS, *Écrits II*, p. 113).
- 34 Le 18 avril 1929, la femme d'Ozias Leduc écrit à Borduas : « Avant-hier, nous avons votre bonne petite lettre que nous attendions depuis votre départ [. . .] Nous avons bien la carte annonçant votre presque arrivée de l'autre côté et aussi les nouvelles que mon mari allait prendre auprès de votre mère et celles que nous donnait monsieur le curé de Notre-Dame. Tout cela pour nous faire prendre patience » (T. 142). Il est vraisemblable de penser que la lettre aux Leduc fut écrite le même jour que celles à Olivier Maurault et à Éva Perreault, soit le 7 avril 1929.
- 35 Ozias Leduc à Paul-Émile Borduas, 28 avril 1929, T. 142.
- 36 Jésus répond en effet à Thomas : « Heureux ceux qui n'ont pas vu et qui ont cru » (Jean 21,29).
- 37 « l'extrême retenue et davantage encore peut-être, par la vivacité — anguille sous roche — de son esprit », BORDUAS, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », *Écrits I*, p. 512.
- 38 *Ibid.*, p. 513.
- 39 *Ibid.*, p. 511.
- 40 Dans sa lettre du 28 avril 1929 (la première qu'il adresse à Borduas depuis l'arrivée de son protégé en France), Leduc ne manque pas de souligner ses visites chez les Borduas : « Il va sans dire que je suis très heureux d'avoir de vos nouvelles, de savoir ce qui vous arrive. Votre mère, que j'ai vu[e] deux ou trois fois depuis votre départ m'a dit, avec détails, comment vous vous arrangiez [. . .] » (Ozias Leduc, Musée d'art contemporain de Montréal, fonds Borduas, T. 142).
- 41 On remarquera que, dans sa lettre du 9 mai 1929, à la suite d'une visite d'Ozias Leduc et de sa femme, qui revêt un caractère d'exception, Éva Perrault, contrainte de feindre l'ignorance devant les Leduc sur l'annonce du départ subit de son fils des Arts sacrés (Maurault a été avisé par Borduas dans sa lettre du 7 avril 1929), tient toutefois à renseigner Paul-Émile sur la discrétion qu'elle a observée à cette occasion. Guidée par la prudence, ayant appris par son fils que celui-ci touche un modeste salaire à Rambucourt, elle s'est donc tue devant les Leduc : « Dimanche dernier j'ai eu la grande visite de Mr et Mad Leduc. Comme ils sont bons; je t'assure qu'ils sont contents de ta nouvelle position. Mr Leduc devait alle[r] à Montréal voir l'ab[b]é Moreau [sic] pour lui parle[r] de cela et il est fière [sic]. Il est tout probable que Mr Moreau pensera comme M. Leduc et que tu continueras à recevoir ton argent pareil. Je n'ai pas parlé de rien à M. Leduc. C'est lui qui a fait les frais de la conversation sur une de tes lettres. Tu en [sic] avais dit que tu avais un petit salaire, mais c'était entre nous. C'est pour cela que je n'ai rien dit. J'étais inquiète avec cela. Maintenant je suis bien rassurée » (T. 173). On peut bien sûr subodorer d'autres motifs à cette « grande visite » d'Ozias Leduc et de sa femme ; que Leduc ressente la nécessité de se déplacer à Montréal pour discuter du geste de Borduas avec l'abbé Maurault (et le cautionner si nécessaire) donne toutefois à penser que la situation reste délicate.
- 42 Ozias Leduc à Borduas, 25 août 1929, dans BORDUAS, *Écrits II*, p. 80, n. 123. Pour François-Marc Gagnon, il n'est pas sûr que Borduas ait ressenti l'obligation de se

soumettre à cet impératif : « On peut se demander si Borduas suivra ce conseil . . . Nous n'avons en tout cas aucuns moyens de le savoir » (GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 38).

- 43 Lettre de Paul-Émile Borduas à Oliver Maurault du 24 septembre 1929, dans BORDUAS, *Écrits II*, p. 124.
- 44 Borduas se trompe sur la date, puisque la lettre de Leduc est du 28 avril 1929. De plus, on l'a vu, Leduc, dans cette lettre, laisse entendre que Maurault sera favorable au projet de Borduas. Il est par conséquent significatif que Borduas fasse remonter au printemps précédent l'exigence de Maurault. Ce n'est pas le seul lapsus de Borduas : celui-ci se trompe d'enveloppe et envoie à sa mère une lettre destinée à une petite amie française. Pour réparer sa maladresse, le 12 juillet 1929, il envoie à sa mère une photo de sa petite amie, ce qui lui vaut de sa mère une sévère mise en garde contre les Françaises.
- 45 Lettre de Paul-Émile Borduas à Oliver Maurault du 24 septembre 1929, dans BORDUAS, *Écrits II*, p. 125. Le 12 août 1929, Éva Perrault a reçu une lettre de son fils qui l'informe qu'il est en vacances en Bretagne : « M. Leduc est venu pour avoir de tes nouvelles. Il disait que depuis quelque temps il n'en avait pas reçu[es], mais dans le temps je n'avais pas reçu ta dernière lettre. J'aurais été contente de lui apprendre ton voyage de Bretagne et la décoration de l'église, mais il ne perd rien pour attendre » (Lettre de Éva Perrault à Paul-Émile Borduas, 12 août 1929, T. 173). La lettre d'Éva Perrault du 10 septembre 1929 n'a pas été retrouvée.
- 46 Lettre du 10 octobre 1929 d'Olivier Maurault à Borduas, dans BORDUAS, *Écrits II*, p. 125, n. 115.
- 47 Ateliers d'art sacré : « Les cours de base y sont donnés dans les locaux de Saint-Germain-en-Laye, à compter du 15 octobre, et il se peut que Borduas, qui a déjà une formation professionnelle, ait été dispensé de certains d'entre eux » (BORDUAS, *Écrits II*, t. 1, p. 44, n. 13). Pour François-Marc Gagnon, de retour à Paris le 24 décembre, Borduas a « réussi à esquiver un semestre de cours des Ateliers d'art sacré » (GAGNON, *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, p. 37).
- 48 Paul-Émile Borduas, Lettre à Olivier Maurault, 17 janvier 1930, dans BORDUAS, *Écrits II*, p. 126.
- 49 Ce qui ne l'empêchera pas de négliger à l'occasion ses proches, et aussi Ozias Leduc : « Que fais-tu donc ? Oublierais-tu ta famille par hasard ? Depuis le 28 août je n'ai reçu que deux petites lettres presque sans nouvelles, j'en ai du chagrin mon Paul et même j'ai honte de répondre aux gens qui s'informent de toi, je ne suis pas la seule à me plaindre, M. Leduc vient de temps à autre il trouve que tu n'écris pas assez souvent et ne donne pas assez de détails » (Éva Perrault à Paul-Émile Borduas, 10 janvier 1930, T. 173)
- 50 BORDUAS, « Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de M. Ozias Leduc », p. 512.
- 51 Ce retour à la peinture nous donne l'occasion de parler du rapport Lemieux-Alleyn. L'espace manque ici pour décrire la nature de la relation qui a uni Edmund Alleyn à Jean Paul Lemieux. C'est Lemieux qui a conseillé au juge Alleyn d'inscrire son fils Edmund à l'École des Beaux-Arts de Québec en 1951, et qui le prend sous sa protection. Edmund Alleyn et Jean Paul Lemieux auront l'occasion de peindre côte à côte à plusieurs reprises au cours des années suivantes. Ils uniront leurs efforts pour

- tromper la vigilance de Borduas à l'occasion de l'exposition « La Matière chante », en 1954, en soumettant de faux tableaux automatistes. Le tableau d'Alleyn, *Ça arrive dans les meilleures familles, no 1*, sera choisi. Il en résultera une violente polémique dans les journaux qui rendra Alleyn célèbre. Dans un article du 5 juin 1954 paru dans le journal *Samedi-Dimanche*, « Des peintres pas tranquilles se battent chez Tranquille ! . . . », Mario Duliani décrit brièvement le tableau d'Alleyn exposé à la 4<sup>e</sup> expo collective chez Tranquille intitulé *Paysage d'hiver* : « Edmund Alleyn, avec un paysage d'hiver où les arbres dépouillés comme des statues donnent cette impression de la fixité de l'horizon enneigé ». On voit, par cet exemple, que l'intérêt d'Alleyn pour la « fixité » en peinture s'est manifesté très tôt.
- 52 Cela me fut confirmé par Edmund Alleyn lui-même lors de nos rencontres, bien que par souci de modestie, pour ne pas avoir l'air de s'en attribuer le mérite, il ne tint pas à l'étaler. En contrepartie, il aurait sans doute été contrarié qu'on laissât entendre qu'il avait lui-même marché sur les pas de Jean Paul Lemieux.
- 53 Jacques THÉRIAULT, « J. P. Lemieux s'explique sur sa nostalgie. Une entrevue de Jacques Thériault », *Le Devoir*, 18 septembre 1971 (cité par Marie CARANI, dans *Jean Paul Lemieux*, Québec, Publications du Québec/Musée du Québec, 1992, p. 112).
- 54 Propos de Jean Paul Lemieux, recueillis par Guy Robert. Voir CARANI, *Jean Paul Lemieux*, p. 112.
- 55 Propos de Jean Paul Lemieux, recueillis par Yves Robillard, « Un homme devant le mouvement des choses », *La Presse*, 16 septembre 1967. Voir CARANI, *Jean Paul Lemieux*, p. 115.
- 56 Guy Robert. Voir CARANI, *Jean Paul Lemieux*, p. 112.
- 57 « La division de l'espace accentue le thème de l'incommunicabilité. Ici, les lignes diagonales du train et de la voie ferrée rencontrent l'horizon, partageant le champ de neige en trois plans. Cette composition géométrique est un effort réfléchi pour suggérer un espace indéfini, ni proche ni lointain, mais proprement visuel [. . .] la modernité de la pratique de Lemieux passe enfin par là [. . .] C'est ainsi que les thèmes obsédants de la précarité du temps, de la solitude et de l'immensité du monde deviennent cet état d'âme, ce néant qui serait le creuset ultime de l'être, de tout être humain », CARANI, *Jean Paul Lemieux*, p. 128.
- 58 *Ibid.*, p. 112.
- 59 *Ibid.*
- 60 *Ibid.*
- 61 Dans l'entretien qu'il accorde à Judith Jasmin à l'atelier de Borduas à Paris, et qui fut télédiffusé sur les ondes de Radio-Canada le 2 mai 1957, Alleyn présente Nicolas de Staël comme le peintre français qui l'a le plus marqué.
- 62 Dans CARANI, *Jean Paul Lemieux*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1967, p. 5.
- 63 Edmund Alleyn à Gilles Lapointe, entrevue du 2 octobre 2004 à l'atelier d'Edmund Alleyn, sur la rue Clark à Montréal. Inédit.
- 64 Voir la lettre de Borduas à Robert Élie du 22 février 1948 dans laquelle Borduas présente Leduc comme un « être empoisonné » ; « sans lui, écrit aussi Borduas, la route opposée n'aurait pas été aussi évidente » (BORDUAS, *Écrits II*, p. 238-39).
- 65 Ce texte aborde des enjeux interdisciplinaires et répond de manière oblique à la question posée par Michel Biron en 2000 : « La modernité québécoise est-elle caractérisée par une absence de maître ? » (*L'absence du maître*, Boréal, 2000). À

travers l'exemple de Saint-Denys Garneau, Jacques Ferron et Réjean Ducharme, Biron a cherché à démontrer que les rapports sont déterminés non pas « par une hiérarchie verticale », mais par « une sorte de hiérarchie horizontale ». Pour lui, le maître de la *communitas* ne peut être que faible, représenter « le faible ou l'exclus ». Ces trois auteurs auraient en commun une « poétique de la liminarité » et incarneraient même une figure de père pour la génération des écrivains qui les suit. Il m'apparaît que les conclusions de Michel Biron seraient fort différentes s'il avait pris en considération les figures d'Ozias Leduc, de Pellan, de Borduas, pour ne nommer ici que quelques figures de maîtres bien connues de la modernité québécoise.

66 Jacques DERRIDA, « Reste – le maître, ou le supplément d'infini », dans collectif, *Le genre humain. Le disciple et ses maîtres. Pour Charles Malaboud*, n° 37, Éditions du Seuil (avril 2002), p. 29.

67 *Ibid.*, p. 27.

## Moving on from the Master: The Divergent Paths of Borduas and Alleyn

GILLES LAPOINTE

A study of the relationship between master and pupil throws light on the influence of the one upon the other. Such complex interactions possess, naturally enough, a professional dimension but also an emotional, personal one. Some last a lifetime and evolve into veneration; others end in rejection and betrayal. This text presents a study of two fascinating but very different relationships – between Ozias Leduc (1864–1955) and his apprentice Paul-Émile Borduas (1905–1960), and that of Jean Paul Lemieux (1904–1990) and his pupil Edmund Alleyn (1931–2004) during the period when Quebec was moving towards modernity.

Fundamental components of the artistic master-disciple relationship are, on one hand, the specialized understanding, knowledge, and techniques that the master is willing to share and transmit. On the other is the student's desire to learn, their curiosity – and both parties have expectations. From the outset, mutual trust and respect are essential if the relationship is to develop smoothly. In this article, I examine the part played by control and power, obedience and alienation, submission and emancipation in these two sets of relationships. I also look at the possibility of role reversal, where pupil becomes teacher and the relevance of an apprenticeship model dating back to the Middle Ages. As part of my study, I examine a number of letters that Leduc and Borduas exchanged while the latter was in Paris – in which the younger man's antagonism towards a master grounded in tradition can already be felt. Their relationship would founder with Borduas's publication of the *Refus global*, when the sentimental values that Leduc represented had to be sacrificed. In contrast, the relationship between Lemieux and Alleyn took a new turn with the pupil's discovery of the work of Nicolas de Staël (1914–1955), which he introduced to his master. As a result of their subsequent discussions, Lemieux would develop a new formal vocabulary and a more modern approach.

I maintain that the analysis offered by François-Marc Gagnon of the Leduc/Borduas relationship is weighted in favour of the master. The close connection between Leduc and the region of Saint-Hilaire was the wellspring

of his work, sometimes assuming an almost mythical character. It was to Leduc, Borduas wrote, that he owed his “love of beautiful painting,” even before meeting the master. Gagnon maintains that Borduas’s somewhat modest early artistic attempts hardly justified Leduc’s acceptance of an interest in the young apprentice. Nevertheless, Leduc saw himself in Borduas and began grooming him to be a religious painter. In my view this is an idealized account: Borduas’s writings indicate that even as early as 1925, the pupil was already rebelling against some of the master’s ideas and expressing his intention to leave the École des Beaux-Arts de Montréal. Leduc would not hear of it and Borduas eventually completed his course, earning the qualifications for a teaching career. Leduc, however, facilitated his pupil’s access to the network put in place by the Church.

The text then explores the strained relations between Borduas, and the politically well-connected director of the École des Beaux-Arts de Montréal, Charles Maillard. When Maillard had Borduas dismissed from a teaching job, Borduas responded by resigning from the Commission des écoles catholiques de Montréal (where he was well liked) and making Maillard’s actions public. With a stipend from Abbé Maurault, Borduas left for France in November 1928 to study at the Ateliers d’art sacré. His need to break away from his master became increasingly urgent: Borduas wrote to him only rarely during this French sojourn, although he corresponded regularly with his benefactor, Maurault. In his travel journal, which contained few references to Leduc, he wrote that he wanted a career as an *artiste-peintre*. Scarcely a month after arriving in Paris, he informed Maurault of his plan to acquire practical training from the artist Pierre Dubois who he met in the stained-glass workshop run by Hébert-Stevens. He left the Ateliers d’art sacré without telling either Maurault or Leduc. The conflict between master and pupil was discussed covertly, in hints and allusions; there were family members and benefactors involved; the funding for a second year in Paris was at stake. Borduas did return to the Ateliers d’art sacré but he would never rival Leduc’s skill and would take a different path.

The Lemieux-Alleyn relationship unfolded almost in reverse, as the pupil would open the way for his master to adopt a new pictorial approach – one that would become the source of his fame. Art critics have been unanimous in recognizing Lemieux’s rediscovery of the Quebec landscape following his trip to Europe in 1955. But an important milestone is missing. The art historian Marie Carani has speculated about the sudden alteration in his painting and puts forward the hypothesis – an extremely plausible one – that Lemieux was influenced by the late work of Nicolas de Staël, as a result of the well-known enthusiasm of his pupil Alleyn. Lemieux and Alleyn often

painted together in Port-au-Persil and Lemieux was there in the summer of 1955. Perhaps Alleyn was there too – it seems likely, since he had just been awarded three major grants and was planning to travel to France, whence Lemieux had just returned. He stated in an interview that he once showed Lemieux a reproduction of Staël’s *Les toits de Paris*. Was this the trigger that prompted Lemieux to adopt a new approach? Possibly. But ironically, Lemieux drew considerable benefit from this influence on his practice, while Alleyn would create an extremely rich œuvre that has yet to be fully recognized.

The master-pupil relationship operates, evidently, within a hierarchy of authority and power. Leduc always managed to avoid conflict and direct confrontation, but the rupture of the “sentimental attachment” that had to be sacrificed, nevertheless took place in 1948. By contrast, Alleyn’s discovery of Staël would have a positive impact on Lemieux. In both cases, I conclude, it is the master who has the last word.

*Translation: Zoë Tousignant*