



Paul-Émile Borduas, *Allegro furioso*, 1949, huile sur toile / oil on canvas, 71.1 x 62.9 cm. (Photo : La Maison Heffel de vente aux enchères de beaux-arts / Heffel Fine Art Auction House)



François-Marc et Pnina Gagnon à Haïfa, Israël, en 1974. | François-Marc and Pnina Gagnon, Haifa, Israel, in 1974. (Photo : Toutes les images courtoisie de l'auteur / All images courtesy of the author)

Autobiographie critique et analyse de l'œuvre

FRANÇOIS-MARC GAGNON

Je suis né dans la potion magique, pour ainsi dire. Mes parents avaient habité à Paris pendant trois ans, où mon père, Maurice Gagnon (1904–1956), avait fait ses études d'histoire de l'art en Sorbonne, où il avait eu Henri Focillon pour maître. Sa carrière, cependant, l'avait orienté plutôt vers la critique d'art que vers l'histoire de l'art proprement dite. Je suis né le 18 juin 1935 et notre famille est revenue à Montréal trois semaines plus tard. Mais, en même temps, c'est ce qui explique qu'en famille, nous étions en contact avec « l'art vivant ». J'ai raconté ailleurs que mon premier souvenir d'enfance nous amenait chez les Borduas. Nous avions hébergé chez nous Fernand Léger (1881–1955), lors de son passage à Montréal en 1944. Une nuit, Charles Daudelin (1920–2001) avait dessiné deux immenses personnages sur le mur de notre salon. Je me souviens encore de Louis Muhlstock (1904–2001) nous faisant le truc du bras détaché, pour notre plus grande frayeur à nous les enfants. Éloi de Grandmont était un habitué de la maison.

J'ai hérité de cette ascendance paternelle l'idée que l'art moderne est un combat. Il fallait l'opposer à toutes ces vieilles idées dépassées, comme le régionalisme, le traditionalisme, l'académisme, et défendre l'« art vivant » contre ses détracteurs. Nous avions nos têtes de turc : au premier rang, Charles Maillard, le directeur de l'École des Beaux-Arts, avec Clarence A. Gagnon (1881–1942), Marc-Aurèle Fortin (1888–1970), et aussi quelques peintres jugés « mauvais », comme tous les peintres du terroir. J'ai gardé cette habitude, même si le chanoine Groulx a pris la place de Maillard dans mes écrits ou conférences.

J'ai aussi voulu me démarquer de la prose paternelle. On s'était mis en tête – cela s'applique aussi bien à Marcel Parizeau, à Robert Élie ou à Charles Doyon, les meilleurs critiques du temps –, que la façon la plus efficace de défendre les peintres « surréalistes » était d'adopter sinon l'écriture automatique, du moins un style lyrique plus proche de la poésie que de la description formelle. La prose qui en résultait avait le très souhaitable effet de mettre en rogne les critiques obtus comme René Bergeron ou François Rinfret, pour qui une toile abstraite était « une série de petits carrés rouges sur fond vert ». Mais, par ailleurs, il faut bien le dire, cette prose échevelée et polémique n'était pas toujours très informative. Depuis, nous sommes passés

à l'école du formalisme greenbergien, de la sémiologie, de la sociologie et de la psychanalyse . . . Nos disciples en sont aux *cultural studies*, à l'approche féministe et autres approches encore plus avancées. Beaucoup de chemin a été parcouru, mais il n'en reste pas moins que le combat de l'art moderne (ou postmoderne) est toujours aussi vif. Il n'y a pas si longtemps, on attaquait l'art abstrait comme une vogue qui allait passer.

Je dois dire un mot sur ma mère Lola Beauséjour. Sa nature l'avait portée vers la philosophie et la vie spirituelle. Elle avait suivi, à Ottawa, les cours du père Louis Lachance, o.p., puis plus tard, à Montréal, ceux du père Louis-Marie Régis, o.p. et avait fait des lectures dans Jacques Maritain et Étienne Gilson, sinon directement dans la *Somme* de saint Thomas d'Aquin, toujours en latin à l'époque. Paul-Émile Borduas (1905–1960) avait beaucoup de respect pour son intelligence et aimait discuter « matière et forme » avec elle. On connaît le *Portrait de Madame G.* (1941), qui est maintenant au Musée des beaux-arts de Montréal. Je dois probablement à ma mère mes récents retours à la philosophie : non celle de Thomas d'Aquin, dois-je dire, mais celle de Nietzsche, Sartre, Heidegger, Derrida . . .

Mais, bien avant cela, c'est certainement sous son influence que je m'orientai tout d'abord sur la voie spirituelle et, avec une belle inconscience de jeune homme, entrai chez les dominicains à l'âge de 18 ans.

Cela devait occuper douze ans de ma vie. Il y a eu des époques où je m'en suis voulu amèrement de cette flambée mystique, prêt à considérer l'aventure entière comme une colossale perte de temps. N'avais-je pas été coupé du « monde », comme on disait dans ce milieu, durant la plus grande partie des années cinquante et le début des années soixante ? Certes, on pouvait, à Ottawa, où je fis mes études en théologie, profiter des ressources de la Galerie nationale. Mon confrère Van der Heyden et moi y discussions fort sur des problèmes d'art et de morale. Je me souviens qu'un Picasso de la collection Zacks, représentant l'ombre portée d'un personnage masculin sur un corps de femme nue, nous avait fait problème !

Avec l'âge, je suis devenu moins sévère sur ce que je suis maintenant tenté d'appeler mon détour par la religion. J'ai eu la chance d'y avoir rencontré des maîtres exceptionnels qui m'ont appris à penser et pour lesquels ma reconnaissance est infinie.

Je veux parler des pères Pierre Letellier et Jean-Paul Audet, l'un et l'autre malheureusement décédés maintenant. Pierre Letellier, avec lequel je suis resté lié toute ma vie, nous avait donné un merveilleux cours sur la réforme protestante. Il arrivait en classe avec une pile de livres et donnait l'impression d'improviser devant nous son énorme savoir. Ce qui en ressortait, c'était une image nuancée et complexe du protestantisme. La figure de Luther se dégageait des stéréotypes antiprotestants qui couraient chez les catholiques.

D'Allemagne, nous passions à l'Angleterre où ce fils d'un dentiste d'Ottawa, parfaitement bilingue, se sentait encore plus à l'aise. On lui avait aussi collé le *Traité des anges*, dont probablement personne ne voulait, et il avait réussi à en faire un merveilleux exercice de méthode en théologie. Il faut dire qu'à la fin de ses analyses, il n'en restait que quelques plumes . . . de ses anges !

Jean-Paul Audet était un exégète de tout premier ordre. Ses cours d'exégèse paulinienne devraient être publiés. Il aurait été surpris sans doute de se retrouver en compagnie d'Alain Badiou ou de Giorgio Agamben, deux philosophes contemporains qui ont écrit sur saint Paul. Mon ex-confrère devenu psychanalyste et bouddhiste, Pierre Pelletier, en a très bien écrit.

On pourrait dire que la première chose que Jean-Paul Audet nous apprit, fut à lire les textes [. . .]

Un des traits les plus caractéristiques de l'enseignement de Jean-Paul concernait les genres littéraires : récit, proverbe, discours prophétique, «instruction», eucharistie, conseil sapientiel, légende, etc. . . .

Outre le souci du genre littéraire, il nous incitait à déceler «l'intention de l'auteur» et à bien repérer «la pointe du texte» . . . Il fallait toujours et surtout re-situer le texte dans son contexte géographique, culturel, sociopolitique, avec le souci de l'«équilibre de la foi».

Je ne saurais mieux dire. Dans mes recherches en art canadien, cette considération des « genres littéraires », des « intentions de l'auteur » et de leur « mise en œuvre » s'appliquait au premier chef aux documents écrits entourant les œuvres. On ne peut traiter de la même façon un article de journal, une lettre à un collectionneur ou le texte d'un manifeste. Chaque fois, il est important de situer le texte dans son contexte (localisation, chronologie) et lui faire dire ce qu'il disait, ni plus ni moins. Ma *Chronique du mouvement automatiste québécois* est une application directe de l'enseignement du père Audet et c'est la raison pour laquelle les « documents » y prennent tant de place.

Mais on pouvait se poser le même genre de questions à propos des œuvres. Quelle était leur intention ? Comment cette intention était-elle mise en œuvre ? Ne parle-t-on pas de genres picturaux, de formules de composition, de rhétorique de l'image ? Certes, Borduas avait malmené la notion d'« intention, arme néfaste de la raison », et ses tableaux (automatistes) se voulaient « sans idée préconçue ». Mais l'intention le concernait à un autre niveau, celui-là même qui lui rendra possible la non-préconception de ses tableaux !

La cause de l'art sacré moderne avait des dimensions iconoclastes. Nous en avions contre toutes ces statues de plâtre qui ornaient les églises du

Québec et qui, peut-être à cause de notre zèle destructeur, sont devenues des raretés d'antiquaires. Nous en avons contre ce que nous appelions « le triomphalisme » de notre architecture religieuse. Nos maîtres à penser étaient le père Marie-Alain Couturier et le père Pie-Raymond Régamey. Je n'ai pas connu le père Couturier, sauf par la légende familiale. Madame Louise Gadbois (1896–1985), une alliée dans le combat pour l'art vivant, avait fait son portait, lors de son passage à Montréal durant la guerre. Mais j'ai rencontré, beaucoup plus tard, le père Régamey au couvent Saint-Jacques, rue des Tanneries à Paris. Il vivait dans un désordre indescriptible, au milieu de livres empilés, de milliers de dossiers et de feuilles volantes sur lesquelles il griffonnait à la main des notes pour ses prochains articles. Je me souviens d'un fameux numéro de la revue *L'Art sacré* dans lequel il dénonçait, avec beaucoup de véhémence, photos à l'appui, ce qu'il appelait le « bazar de nos églises ». Sur le mur de sa cellule, un portrait d'Einstein . . . et rien d'autre. Il connaissait Paris comme le fond de sa poche et nous préparait, à mon confrère Louis Racine et à moi, des itinéraires sensationnels dans Paris et des conseils sur la manière d'aborder, par exemple, le grand escalier, « pour ainsi dire assyrien », du château de Versailles.

Peut-être pour me faire expier mes péchés de jeunesse, on m'invite depuis peu à intervenir dans des colloques sur le patrimoine religieux du Québec. Il y a, en effet, un certain paradoxe à ce qu'un spécialiste de Borduas – « Au diable le goupillon et la tuque! » – et ancien Père Fouettard de l'art sacré, vienne maintenant expliquer pourquoi il faut conserver nos églises ! Et pourquoi précisément les nôtres, je veux dire les églises catholiques ? Le multiculturalisme ambiant nous encourage à étendre notre sollicitude aux églises anglicanes, aux synagogues et, dans cinquante ans peut-être, aux mosquées et aux temples bouddhistes. Une allergie à tout particularisme m'encourage dans ce sens. N'est-ce pas ce qu'un sain universalisme nous porterait à faire ? Et pourtant, il faut revenir sur cette notion d'universel. Ernesto Laclau, théoricien politique argentin qui m'a beaucoup intéressé, conçoit l'universel comme un concept neutre (ou vide) dans lequel chaque agent tente d'imposer sa vision de l'universalité. Il y a donc toujours un reste, qui, dans la lutte pour l'hégémonie d'une conception sur les autres, est perdant. Toutefois cette hégémonie est précaire. Les perdants peuvent devenir les gagnants, preuve de plus, s'il était nécessaire, du caractère neutre du concept d'universalité. Le vrai problème est donc d'aménager une arène où ces conceptions contradictoires – ces différences irréductibles – puissent se confronter, non dans l'espoir de faire disparaître les conflits – il y en aura toujours – mais afin de s'assurer que les voies dissidentes soient entendues, que ceux qui le veulent puissent exprimer leur désaccord.

Ce que l'approche multiculturaliste tente de faire c'est, au contraire, d'éteindre les conflits en cherchant un consensus rationnel. Oubliez vos intérêts particuliers et comportez-vous comme des êtres rationnels !

Je ne crois pas que ces colloques – il y en aura d'autres – aient encore constitué ces arènes dont je rêve. On y est trop entre nous, pour ainsi dire, nous désolant de la destruction de « nos » églises et devenant la proie facile de nos commissions du patrimoine qui chercheront à essuyer nos larmes en votant la réparation d'un clocher ici et d'un toit qui coule là. C'est le psychanalyste et philosophe tchèque Slavoj Žižek qui fait remarquer comment, lorsqu'à la suite d'une manifestation, ils avaient obtenu des pouvoirs en place exactement ce qu'ils demandaient (meilleur salaire, abolition d'une taxe, ou dans notre cas réparation du toit de telle ou telle église . . .), les manifestants éprouvaient souvent une certaine déception. C'est que le pouvoir avait réussi à vider leur demande particulière de sa signification globale qui consistait à le mettre en question, lui, dans ses manières d'agir. Ces cataplasmes appliqués ici et là au fil des demandes sont précisément ce qui dépolitise les protestations et leur fait perdre leur signification profonde¹.

Il est vrai que la seule justification que je vois à cette opération de sauvegarde, est celle d'une désacralisation (sinon d'une profanation, au sens où Agamben emploie ce terme) profonde de la culture québécoise. Il ne s'agit pas d'oublier que ces églises furent le témoin d'un passé passablement oppresseur et envers lequel il ne nous est pas permis de perdre notre sens critique. Les détruire ne favoriserait que l'oubli du passé, sans grand profit pour l'avenir. Un débat analogue a éclaté récemment autour d'un malheureux monument de Champlain, sis à la Pointe Nepean, derrière le Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa. Dû à un certain Hamilton MacCarthy (1846–1939), qui avait cru bien intelligent de mettre le guide indien Anishinabe un genou à terre à ses pieds, ce monument avait soulevé la colère des Premières Nations et, en particulier du chef Ovide Mercredi qui avait demandé sa destruction. On se contenta – solution bien canadienne – de remiser l'Indien dans un entrepôt, laissant seul sur son piédestal Champlain brandissant son astrolabe (à l'envers !). Ce n'était pas une bonne solution. À effacer toutes les traces de nos erreurs passées, on s'expose à les répéter. Il y a un devoir de mémoire qui s'applique aussi bien à nos erreurs qu'à nos réussites.

Je me suis laissé entraîner un peu loin. Revenons à mon passé dominicain et à mon premier vrai travail : « professeur de philosophie » à l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1960. Edmond Labelle, qui était directeur de l'École à l'époque, souhaitait la présence discrète d'un « aumônier » dans ce haut lieu du paganisme – l'ère beatnik était à nos portes –, si je puis dire. Il

avait trouvé le subterfuge de ces cours de philosophie pour passer en douce le message et son messenger. Ce fut un très mauvais calcul, si calcul il y eut. Je suis un missionnaire qui s'est converti aux sauvages. Jamais je n'oublierai mon premier cours aux Beaux-Arts. Je fis mon entrée en collet romain dans le grand amphithéâtre qui occupait le fond de l'édifice en briques rouges de la rue Sherbrooke, coin Saint-Urbain. Les étudiants, qui détestaient les « cours théoriques », m'attendaient de pied ferme. Les garçons lisaient ostensiblement le journal et les filles tricotaient. Je dois dire que j'ai appris mon métier de professeur aux Beaux-Arts. Mon défi était d'arriver à intéresser ces mauvais élèves et je suis resté sur cette idée toute ma vie : arriver à les intéresser, c'était la formule de base de mon enseignement. Ce n'est que tout récemment, en préparant un cours sur l'Internet, que j'ai compris qu'enseigner était aussi faire apprendre. Cela m'avait toujours paru aller de soi et je n'ai toujours eu que mépris pour la pédagogie.

J'avais pensé, en commençant ces notes, ne parler strictement que de la carrière, mais comment ne pas parler de celle avec qui je partage ma vie depuis plus de quarante ans et qui m'a donné trois beaux enfants ? C'est aux Beaux-Arts que j'ai rencontré ma belle Pnina. Aux premiers temps de nos amours, j'avais des vellétés de peinture, mais Pnina était la vraie peintre du couple. Plus ou moins tacitement, nous décidâmes des domaines de chacun : à elle la peinture, à moi l'écriture. Il est vrai que Pnina écrit aussi très bien. Mais, en gros, c'est ce à quoi nous nous sommes tenus. J'ai troqué les pinceaux pour la plume et, depuis, j'ai suivi le conseil de Montaigne : *Nulla dies sine linea*.

Vint un jour où je pus appliquer ces méthodes pédagogiques à l'université. Grâce à un ami dominicain, le père Benoît Pruche qui, en bon Breton, fréquentait le consulat français le 14 juillet, mon nom fut glissé à l'oreille du professeur Philippe Verdier qui cherchait à recruter des professeurs pour le département d'histoire de l'art à l'Université de Montréal qu'on lui avait demandé de diriger. Il en avait déjà engagé plusieurs, l'Autrichien Garms, l'Italien Bucci, le Belge Philippe . . . il lui manquait un « Canadien ». Je crois bien que ma licence en théologie et mon origine canadienne suffirent à Monsieur Verdier à miser sur moi. Il était médiéviste et une connaissance de la philosophie thomiste lui paraissait sans doute un atout formidable. Je n'avais pas de doctorat, qu'à cela ne tienne. Je le ferais tout en enseignant !

Je devins chargé de cours à l'Université de Montréal en 1966, à une époque où le département d'histoire de l'art était dans l'édifice principal, sur la colline. Notre bibliothèque d'histoire de l'art était à même le département, près des bureaux de la secrétaire et du directeur. C'était un merveilleux lieu de réunion entre professeurs et étudiants. (Maintenant, les bibliothèques universitaires avalent toutes ces petites bibliothèques de département dans de

grandes bibliothèques, comme si mes confrères en démographie ne pouvaient pas vivre sans nos livres d'art et nous sans leurs statistiques.) Que j'ai aimé l'enseignement universitaire, la liberté académique, le *publish or perish*! Je me lançai dans la préparation de mes cours, étant bien conscient que mon avenir se jouait dans les salles de cours. Si j'arrivais à donner un « bon cours », on me renouvellerait mon contrat. Je pris l'habitude de rédiger mot à mot le contenu de chaque cours, habitude que j'ai conservée toute ma vie. Je me fis la règle de distinguer entre ce qui se transmet oralement et ce qui devrait l'être par écrit. Nos maîtres chez les dominicains étaient très généreux au chapitre des notes de cours. Je voulus les imiter, préparant des syllabus, des listes bibliographiques et bientôt des recueils de citations, glossaires, etc.

Il reste que je n'étais pas encore docteur et que cela risquait de tout compromettre. Je m'inscrivis donc au doctorat en Sorbonne, profitant du passage de Bernard Teyssède à Montréal, pour lui demander de diriger mes travaux. Il n'était pas question d'aller vivre seul à Paris. J'étais sans le sous et déjà avec charge de famille. L'administration universitaire française avait tout prévu : il y avait un doctorat qui ne demandait pas de scolarité et qu'on appelait le doctorat d'université, ou, plus familièrement, doctorat des colonies, parce que ses détenteurs ne pouvaient enseigner en France, les postes étant réservés au doctorat de troisième cycle. J'ai toujours eu un peu d'appréhension à propos de la validité de ce diplôme jusqu'au jour où, très généreusement, l'Université Concordia m'octroya un doctorat *honoris causa*.

Je m'intéressais bien sûr à l'art moderne et, en ces débuts des années soixante, la vogue était au « retour à la figuration », comme on disait en France. J'ouvris mes dossiers sur tous les peintres néo-figuratifs d'Europe que je pouvais connaître. Mais bientôt il parut évident que, pour deux ou trois articles dans *Cimaise* sur Gironella ou Lebenstein, il y en avait des centaines, des milliers sur Jean Dubuffet (1901-1985). Non seulement des articles, mais des livres entiers et, aubaine inespérée, un catalogue raisonné en voie de publication avec de nombreux fascicules déjà parus. Pour un doctorat, ce déséquilibre dans la documentation comptait ! Je décidai donc de ne m'intéresser qu'à Dubuffet. Je rédigeai un chapitre que je lui fis parvenir par la poste. Il eut la gentillesse de me répondre, m'appelant son « grand comptable », à cause de mes courbes et graphiques sur l'évolution de la figuration des personnages dans son œuvre. J'appris que Dubuffet avait un secrétariat à Paris, quai de Sèvres, sous la direction d'Armande de Trentinian, la fille du poète Francis Ponge. J'y passai un mois dans un océan de documentation : tous les articles parus, les photos de toutes les œuvres, la possibilité de reproduire tout document que je jugerais utile, des rencontres avec Max Loreau, responsable de la publication du catalogue raisonné, avec Jacques Berne, poète et ami de longue date du maître, et finalement avec

Dubuffet lui-même. Il voulut me faire voir, à la Cartoucherie de Vincennes où il avait ses ateliers, les costumes et les praticables du spectacle *Coucou Bazar*, que je reverrais au Guggenheim, à New York, quelques années plus tard. Il m'amena visiter aussi le Cabinet logologique à Périgny. Il était aussi beaucoup question du *Jardin d'hiver*, commandé d'abord par la firme Renault puis décommandé, au grand désespoir de Dubuffet. Cette histoire, qui finira par un procès, qu'il perdra d'ailleurs, la cour ayant jugé que la maquette était l'œuvre originale commanditée par la firme, assombriera ses vieux jours.

Il va sans dire que je garde un souvenir lumineux de cette rencontre avec Dubuffet. Sa grande générosité à mon endroit, sa parfaite urbanité, sa simplicité dans nos rapports m'ont toujours paru le signe d'un grand esprit. Je garde précieusement toutes ses lettres au cas où Hubert Damisch ou un successeur se mettent dans l'idée d'ajouter un troisième volume à ses *Écrits* !

Grâce à cette générosité, j'ai donc pu finir, non sans peine, remise sur le chantier chaque été, cette thèse de doctorat que je défendis en Sorbonne en 1972 devant Mikel Dufresne, Philippe Jullian et bien sûr Bernard Teyssède, qui me défendit généreusement contre les attaques – si l'on peut dire, car tout s'est passé de manière très cordiale – de ses collègues. Dubuffet s'était abstenu d'assister à la soutenance, ce dont je lui demeurai très reconnaissant. Il aurait évidemment, et à bon droit, pris toute la vedette. Au lieu de cela, il me félicita après coup, en me donnant un dessin. J'eus cette formule un peu convenue : « Monsieur Dubuffet, je ne le mérite pas ». Sa réponse ne se fit pas attendre : « Vous le méritez autant que bien d'autres qui en ont eu » !

Devenu spécialiste de Dubuffet ou pas, cela ne devait pas beaucoup peser dans le reste de ma carrière. Je n'ai donné qu'un séminaire sur Dubuffet, à Tel Aviv en plus. Verdier cherchait un professeur d'« art canadien » et non un spécialiste de Dubuffet. Il m'avait fait venir à son bureau : « Gagnon, vous êtes Canadien, vous ferez l'art canadien ». Il est de ces phrases qui marquent un destin et que, pour cette raison, on n'oublie pas. Depuis ce jour, je ne me suis guère occupé que d'art canadien. J'en fis l'objet principal de mon enseignement, y compris quelques excursions en anthropologie, et de mes publications.

Les cours m'ont toujours donné beaucoup de plaisir. J'ai toujours aimé la scène, la réaction d'un public étudiant ou adulte. J'ai voulu faire partager mon enthousiasme pour le sujet, et je crois y avoir un peu réussi. J'ai toujours eu beaucoup de respect et d'affection pour mes étudiants et étudiantes. La seule que j'ai cru devoir mettre à la porte, au cours de ma longue carrière, est devenue ma collègue au département d'histoire de l'art.

Il s'imposa assez rapidement que, tant qu'à faire de l'art canadien, il valait mieux se mettre à la tâche sur nos peintres « modernes ». Paul-Émile Borduas me paraissait et me paraît encore le peintre le plus important de sa génération.

Alfred Pellán (1906–1988) avait fait, dans le temps, l'objet de l'admiration paternelle et Jean-Paul Riopelle (1923–2002) n'était encore qu'un élève de Borduas à mes yeux. J'entrepris donc la « biographie critique et l'analyse de l'œuvre » de Borduas. Le gros de la documentation était entre les mains de madame Borduas, qui habitait Beloeil à l'époque. Quelle immense dette de reconnaissance je dois à Pnina de m'avoir conduit et ramené en auto (je ne conduis pas) presque chaque dimanche pendant onze ans. Patiemment, je suis passé à travers cette documentation colossale. Borduas gardait tout, y compris des copies carbone de ses propres lettres sans parler de toutes celles de ses correspondants. Ces dossiers sont maintenant au Musée d'art contemporain, mais, depuis, grâce aux travaux minutieux de G.-A. Bourassa, de Gilles Lapointe et de Jean Fisette, toutes les lettres et tous les écrits de Borduas sont publiés et accessibles aux Presses de l'Université de Montréal, dans la Bibliothèque du Nouveau-Monde.

Ce long travail – 12 ans c'est habituellement le temps que j'ai pris pour mes livres plus importants – devait aboutir à mon *Paul-Émile Borduas (1905–1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*, publié chez Fides en 1978. La même année, il me valait le prix littéraire du gouverneur général. C'est Ray Hnatyshyn qui était gouverneur général à l'époque. Jamais je n'oublierai l'incident qui impliqua Gilbert Langevin, qui avait décroché le prix de poésie à la même occasion. Gilbert, que je connaissais par son frère, qui avait été mon élève à l'École des Beaux-Arts, et par le sculpteur Jean Gauguier-Larouche (1935-1986), avait voulu déclarer, lui qui était pauvre comme la gale, que l'argent de son prix irait à la « cause des prisonniers politiques du Québec ». Il n'en fut pas beaucoup question dans les journaux le lendemain. Au lieu de cela, parut une photo de Gilbert souriant aux côtés du gouverneur général.

Je m'intéressai aussi aux débuts de l'art canadien. Au début des années 70, la québécoisité s'empara de nos esprits, et les origines de l'art sur notre continent devinrent un sujet essentiel. Le champ de l'« art ancien au Québec » était né, non que personne ne s'en soit préoccupé avant nous : Gérard Morisset, le professeur Traquair, à McGill, Marius Barbeau et d'autres étaient les grands pionniers de la discipline. Mais il nous semblait – je dis nous car nous étions une petite bande, Jean Trudel, Robert Derome, Pierre Mayrand, John Porter et ceux qui, plus tard, viendront nous rejoindre : Raymonde Gauthier, Luc Noppen, Jean Bélisle, Nicole Cloutier, Denis Martin et combien d'autres – qu'il était possible d'aborder le sujet là où nos devanciers l'avaient laissé et de reprendre la lecture des documents et l'analyse des œuvres sur des bases nouvelles, à la fois plus critiques (nous nous sommes débarrassés de la mythique École des arts et métiers de Saint-Joachim) et plus larges. Il ne suffisait pas de savoir de quelle main était tel ou tel tableau d'église ou telle sculpture, mais il fallait se faire une idée concrète des

conditions sociopolitiques dans lesquelles ces œuvres avaient pris naissance, et s'interroger sur les réseaux commerciaux et stylistiques dans lesquelles elles avaient circulé. Je m'intéressai, pour ma part, à l'un de ces réseaux, qui, malheureusement, avait laissé peu d'œuvres derrière lui : la peinture missionnaire.

Les jésuites du XVII^e siècle s'étaient mis en tête d'utiliser des gravures et des tableaux pour « convertir » les Indiens. Avec mes étudiants, nous nous mîmes en chasse des moindres allusions dans les *Relations des jésuites* à cette singulière méthode. Il en sortit *La conversion par l'image*, publié chez les jésuites, par la Maison Bellarmin. Je ne sais si on comprend le paradoxe de ma situation d'alors : moi, ancien dominicain, passablement critique de la Contre-Réforme, voire du Concile de Trente, et eux, formés dans leur sillage. Nous discussions de mon texte comme si nous nous étions retrouvés au XVII^e siècle ! Ce petit livre me valut le prix Sainte-Marie en histoire, ce qui fut l'occasion d'une visite à Midland où l'on a reconstruit un village huron ancien. On nous avait invités quelques uns à y passer une nuit en plein hiver. Le prix en question consistait en une somme d'argent qui était aussi une date : 1 648 \$. Tout le monde croyait me faire plaisir en me disant « dommage qu'on n'ait pas choisi une date plus tardive ». Le seul qui fit une remarque en sens inverse fut Dubuffet : « Vous avez eu de la chance que vos jésuites n'opéraient pas au temps d'Auguste ! ». Dubuffet, en recevant mon livre, s'était aussi déclaré « converti par l'image ».

Vint l'année sabbatique de 1974. Je m'étais mis en tête, à cette occasion, qu'il me fallait traverser l'Atlantique en bateau au moins une fois dans ma vie, pour me donner une idée un peu concrète de ce qu'avait bien pu être les voyages de nos premiers découvreurs, traversant l'Atlantique sur leur frêle embarcation durant ce qui avait dû leur sembler une éternité. Fort bien. Nous nous étions embarqués, dans le port de New York, ma petite famille et moi, sur le *Leonardo da Vinci*, un grand bateau de croisière dont Naples était le port d'attache. Pnina avait mission de me faire quelques diapositives en pleine mer, où l'on ne verrait que la mer, le ciel, et l'horizon entre les deux. Au retour, je projetai ces diapositives dans mes cours, accompagnées de chants de baleine, pour donner une idée à mes étudiants du « mystère et de la profondeur de l'océan » tels que Jacques Cartier ou Champlain avaient pu les percevoir. Certains s'en souviennent encore !

L'ennui des voyages en mer ! On vit dans la perspective du prochain repas et dans l'appréhension des ennuyeuses soirées de bingo ou de spectacles de magie. J'avais apporté avec moi *Le cru et le cuit* de Claude Lévi-Strauss, pour me garder de tout cela. Tentant de trouver refuge sur le pont, à l'abri des voisins, de la musiquette des bars, des ennuyeux loisirs qu'on tentait de nous imposer, je m'étais plongé dans cette bible du structuralisme. N'était-il

pas possible de tirer quelques leçons de l'analyse des mythes pour l'analyse des tableaux ? Ne pouvait-on imaginer une séquence de tableaux T₁, T₂, T₃, etc. qui, par transformations successives, s'engendreraient les uns les autres ? Certes, on ne connaît que très rarement la séquence chronologique réelle des tableaux. André Berne-Joffroy en avait fait la démonstration à propos du Caravage – *Le dossier Caravage*, paru aux Éditions de Minuit en 1959 – montrant que ce qui était perçu par X comme des tableaux de jeunesse devenait, au contraire, des tableaux de la maturité pour Y ? Cela m'avait beaucoup frappé, car, travaillant dans le domaine de l'art canadien ancien, nous étions souvent dans cette situation, et donc à la merci d'arguments à la Gérard Morisset, distribuant, au nom dont on ne savait trop quel obscur critère, des certificats de maturité ou de naïveté aux artistes de ces temps anciens. L'approche de Lévi-Strauss, qui s'occupait de structures plutôt que d'histoire, paraissait offrir une voie de sortie idéale à ce vieux dilemme. On pouvait traiter des ex-votos canadiens comme d'une manière d'appréhender la réalité, même sans toujours savoir leur exacte séquence chronologique, encore moins à qui les attribuer.

Mais il y avait un cas d'exception à la règle, tout à fait extraordinaire. Pour une courte période – de 1945 à 1949 au plus tard – Borduas avait pris l'habitude de titrer ses tableaux par un numéro d'ordre qui correspondait, sinon toujours à une date (2.45 pour février 1945), du moins à une séquence chronologique précise (8.47 avait précédé 10.47 et suivi 5.47). N'était-il pas tentant, dès lors, de vérifier sur une séquence chronologique réelle le travail de la structure ? Je crois bien que c'est cette possibilité qui m'a fait garder un faible pour la période automatiste de Borduas. Après 1949, il avait abandonné cette habitude, et l'analyse structurale pure reprit ses droits. Mais d'avoir pu vérifier, pour une courte période, comment un grand artiste trouvait la solution de l'aporie créée par le tableau précédent et en créait une pour le tableau suivant, m'avait paru donner prise au mécanisme même de la création artistique.

Un autre projet me valut la reconnaissance de mes pairs. Ma *Chronique du mouvement automatiste québécois*, publiée chez Lanctôt éditeur, me valut le prix Raymond Klibansky en 1988. Klibansky, mort récemment, était l'un des esprits les plus considérables que je connaisse. Tout historien d'art digne de ce nom connaît le *Saturne et la mélancolie* (Kraus Reprint, Millwood, NY 1979), que lui, Erwin Panofsky et Fritz Saxl avaient écrit. Georges Leroux lui a consacré un beau livre : *Le Philosophe et la mémoire du siècle* (Édition Les Belles lettres, Paris, 1998). Je considère comme un insigne privilège de l'avoir rencontré une seule fois. C'était sur la rue Sherbrooke devant le Musée des beaux-arts. Nous échangeâmes une poignée de main et quelques phrases. Jamais je n'oublierai ce regard, à la fois perçant et profond.

Quand on me mit à la retraite en 2000 (avec mon consentement écrit, bien sûr, je n'accuse personne) à l'Université de Montréal, ma panique était de ne plus pouvoir enseigner. Cette idée de retraite, pour un intellectuel, m'a toujours parue abominable. Je me souviens d'un fameux tour de table à l'un de ces « cours de préparation à la retraite » que, dans leur mansuétude, nos grandes institutions offrent volontiers à leurs anciens, et où chacun se réjouissait de la perspective de ne plus avoir à donner de cours. Je fus le seul à m'en désespérer. J'en conclus que j'étais une espèce de comédien manqué qui avait besoin des tréteaux pour survivre. Le Musée des beaux-arts de Montréal est venu à la rescousse en m'offrant, chaque année, de donner une série de conférences sur l'art canadien. Cela m'a donc permis à la fois de performer devant un auditoire – ce que j'ai toujours aimé – et de poursuivre ma réflexion sur l'art canadien. J'ai procédé par thèmes : le paysage, le réalisme, la figure, le religieux, le portrait, les âges de la vie, l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur, les limites de la peinture . . . mais, chaque fois, j'ai tenté de situer mon sujet dans un cadre théorique plus vaste. Mon corpus reflétait plus ou moins les expositions courantes : le Groupe des Sept revu par C. Hill, Ozias Leduc tel que présenté par Laurier Lacroix, Holgate par l'équipe du Musée des beaux-arts de Montréal sous la conduite de Rosalind Pepall, Emily Carr, etc. Ce qui ressort de l'expérience, je crois bien, et qui rend passionnant l'art canadien, c'est qu'il donne à penser. Sa place, pour ainsi dire marginale par rapport aux grands courants de l'art, lui donne une position ouverte sur le monde. C'est donc une grande illusion de croire que c'est un sujet facile, comme le professeur Verdier m'avait donné à penser. « L'art canadien, j'imagine que c'est un peu comme l'art de la Normandie; on en fait vite le tour », m'avait-il dit en me confiant le dossier.

Mais, bien sûr, ma grande planche de salut lors de la retraite fut l'offre en 2000 qui me fut faite par l'Université Concordia de diriger l'Institut de recherches en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky. D'abord installé au-dessus des ateliers du boulevard René-Lévesque, notre petit institut me permit de sauver du désastre mes notes sur Borduas – on avait envisagé de tout bazarder à l'Université de Montréal. Avec Rosemarie Joly, d'abord, puis Denis Longchamps et sous la houlette bienfaisante de Loren Lerner, nous avons pu organiser des conférences publiques, préparer des publications, faire connaître l'art canadien tout en poursuivant la recherche. C'est dans ce cadre que j'ai pu donner les conférences du Musée dont je parlais plus haut et monter deux cours sur Internet. Nous occupons maintenant de beaux bureaux dans le nouvel édifice de la rue Sainte-Catherine, dit EVA. Nous avons décoré les murs avec des tableaux de la collection d'œuvres d'art de Concordia. Nous avons un centre de documentation où viennent travailler les étudiants : inventaire des courtépintes, catalogue raisonné de Borduas

en ligne, histoire de l'art dans les provinces maritimes, site d'information sur ce qui se passe en art canadien . . . Denis Longchamps préside à tout ce petit monde, organisant conférences, expositions et autres manifestations. L'avenir s'annonce prometteur.

Récemment, j'ai travaillé sur trois manuscrits : le Berger, le *Codex canadensis* et le Borduas. Alors que j'enseignais l'histoire de l'art ancien du Québec à l'Université de Montréal, j'avais été intrigué par la carrière singulière d'un de nos tout premiers peintres actifs à Montréal vers 1700. Il s'agissait de Jean Berger, dont on n'avait conservé aucune œuvre, mais sur lequel la documentation écrite était abondante. Dans le but louable du retour aux sources, je voulus lire dans le texte ce qui le concernait. Le gros de la documentation sur lui consistait en un interminable procès qu'un apothicaire, nommé Claude Saint-Olive, lui avait intenté pour voie de faits (il disait « assassin ») sur sa personne. Cette documentation consistait dans la prise à la volée, avec toutes les abréviations possibles et imaginables (« pe » pour paroisse, « juon », pour juridiction, etc.) par le notaire Antoine Adhémar, célèbre parmi les historiens pour son écriture spécialement difficile à lire. Retourner aux sources était donc se faire paléographe, métier que j'appris sur le tas comme bien d'autres. Nous nous y mîmes donc, Nicole Cloutier, Jean Trudel et moi, et nous finîmes par transcrire (à la machine à écrire à l'époque !) cette liasse entière. J'en fis l'objet de mon enseignement. Il semble même qu'une de mes anciennes étudiantes en ait fait un roman historique. Mais j'ai toujours rêvé de publier le fruit de cet énorme travail. À l'institut, j'ai mis Denis Longchamps et Louise Dupont au travail. Ils m'ont signalé ici et là des points à changer ou à améliorer, mais c'est lorsque Yves Lacasse, conservateur en chef au Musée national des beaux-arts du Québec, m'a mis en contact avec Marie Parent que les choses se mirent à s'accélérer vraiment. Se disant humblement « reviseuse de textes », Marie Parent a, en réalité, fait un travail incroyable de mise à jour de ce vieux manuscrit que je traîne depuis plus de 40 ans. Il est maintenant publié, sans fautes de transcription, enrichi de nouveaux documents et d'un appareil de notes considérablement revu et augmenté. Je suis fier du résultat. On me dira s'il n'y aurait pas moyen de faire une heure passionnante à la télé avec cette documentation !

Le second projet porte sur le *Codex canadensis* et l'*Histoire naturelle des Indes Occidentales*, l'un et l'autre attribués au jésuite Louis Nicolas. Dès la fin des années soixante dix, Auguste Vachon, alors à la section d'iconographie des Archives publiques, l'ethnologue Marcel Moussette, le biologiste Pierre Morisset, de l'Université Laval, et moi-même rêvions de publier ces deux manuscrits ensemble. Ils concernaient, après tout, la flore, la faune et les Premières Nations du Canada. Le projet n'aboutit pas alors. Désespéré, j'ai même approché beaucoup plus tard Sarah Hatton aux Archives nationales

du Canada avec l'idée un peu sotte de mettre en ligne mon énorme travail sur le *Codex*. Les anges du ciel, Martha Langford et Sandra Paikowsky, m'en empêcha. Heureusement, car les McGill-Queen's University Press ont accepté de le publier dans le cadre de la série Beaverbrook Foundation Studies in Art History. Entre-temps, Stuart C. Houston, professeur émérite de médecine de l'Université de Saskatchewan et expert ornithologue, me mit en contact avec la professeure Nancy Senior du département de français de la même institution, et elle se mit en frais de traduire en anglais le texte de l'*Histoire naturelle*. La tâche n'était pas facile. Elle fut aidée par la transcription qu'en fit sur le manuscrit, à Paris, le professeur Réal Ouellet. L'auteur présumé – il ne signe que M.L.N.P. – était Louis Nicolas, un jésuite sur lequel les *Relations* sont plutôt discrètes, car, semble-t-il, il s'occupa plus d'histoire naturelle et de commerce de peaux de castor que de la conversion des âmes. Il avait de plus un mauvais caractère et battit à coups de bâton un chef indien. Il raconte lui-même qu'il dompta des ours. Comme on le voit, il ne s'agissait pas précisément de votre jésuite ordinaire ! Ce grand projet a vu le jour récemment. Je me suis occupé d'introduire au sujet et de réunir l'équipe nécessaire pour les notes de bas de page ! Il y en a près de 1 500 (à vrai dire je ne les compte plus) : identification scientifique des plantes et des animaux, identification des noms de lieux quand cela est possible, traduction de phrases de l'algonquien ou du latin, citations des anciens et autres textes pertinents . . . Bref, the works ! Cela fera un très beau livre avec les planches du *Codex* et le texte quelque peu délirant de Louis Nicolas.

Enfin, il est question de publier une traduction anglaise de mon livre de 1978 sur Borduas, est bientôt à apparaître dans la série Beaverbrook / MQUP cette fois de meilleures illustrations. Inutile de dire que je nage dans le bonheur.

juin 2011

NOTE

- 1 Voir Slavoj ŽIŽEK, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*, Verso, Londres et New York, 2000, p. 204.



François-Marc à Paris, devant le monument *Le Réséda* de Jean Dubuffet, vers 1985. | François-Marc in Paris, in front of Jean Dubuffet's *Le Réséda* monument, ca. 1985.



François-Marc à Canal-Savoir (1989–2001) feuilletant le catalogue que Pierre Théberge a consacré à Guido Molinari. | François-Marc, lecturing at Canal Savoir (1989–2001), holding Pierre Théberge's Molinari catalogue.



Fr. François-M., O.P. et sa famille; de gauche à droite, son frère Gilles, sa mère Lola, les deux jumeaux, Luc et Marie, son père Maurice, sa sœur Paule et sa sœur Renée. Couvent des Dominicains, Saint-Hyacinthe, 3 août 1954. | Br. François-M., O.P., and family; from left to right: his brother Gilles, his mother Lola, with him, the twins Luc and Marie, his father Maurice, his sister Paule, and his sister Renée. Couvent des Dominicains in Saint-Hyacinthe, 3 August 1954.



Lola, Paule, François-Marc et Maurice Gagnon, chez les Borduas, à Saint-Hilaire, vers 1941. On voit le Richelieu à l'arrière-plan. | Lola, Paule, François-Marc and Maurice Gagnon, at Borduas's residence in Saint-Hilaire, ca. 1941. The Richelieu River appears in the background.

Critical Autobiography and Analysis of the Work

FRANÇOIS-MARC GAGNON

I truly must have been born under a lucky star. My parents had been living in Paris for three years where my father Maurice Gagnon (1904–1956), was studying art history at the Sorbonne, with Henri Focillon and other towering figures, before he turned towards art criticism. I was born on 18 June 1935 and our family returned to Montreal just three weeks later. My direct connection to modern art – “living” art, as we called it – was in large measure due to my father. As I have recounted elsewhere, my earliest childhood memory involves visiting the Borduas family. When Fernand Léger (1881–1955) came from France to Montreal in 1944, we hosted him; and the poet Éloi de Grandmont was a frequent visitor as well. One night, Charles Daudelin (1920–2001) drew two immense figures on our living room wall. Louis Muhlstock (1904–2001) came too; I still remember him scaring us kids silly with his severed arm trick.

From my father I inherited the idea that modern art is something to be fought for, defended against its detractors, upheld above a whole host of outmoded ideas such as regionalism, traditionalism, and academicism. We had our whipping boys: most notably Charles Maillard, then director of the *École des Beaux-Arts* in Montreal, and other painters of quaint rural scenes whom many considered “bad” artists. This habit of lambasting the old guard was something I retained in my writings and lectures, although the ultra-nationalist historian Lionel Groulx eventually replaced Maillard as the target of my disdain.

However, I did want to distinguish myself from my father’s style of writing. He had been taken by the notion – and this applies just as well to Marcel Parizeau, Robert Élie, or Charles Doyon, the best critics of the time – that the most effective way to defend the “Surrealist” painters was to adopt a lyrical if not outright Automatist writing style, one closer to poetry than formal description. The resulting prose, frothy and polemical as it was, had the salutary effect of exasperating hidebound Montreal critics like René Bergeron or François Rinfret, for whom an abstract canvas was no more than a bunch of little red squares on a green background. But this “Automatist” prose was admittedly not always very informative. We moved on

to Greenbergian formalism, semiotics, sociology, psychoanalysis . . . and our disciples have moved on again, to cultural studies, feminism, and even more advanced approaches. So much ground has been covered, yet the battle for modern (or postmodern) art rages on. Not so long ago, abstract art was still being attacked as a fad that would soon pass.

I must say a word about my mother, Lola Beauséjour, whose influence over me was decisive in its own way. Gravitating by nature toward philosophy and the spiritual life, she took courses in Ottawa with Dominican Father Louis Lachance and later in Montreal with Father Louis-Marie Régis. She read Jacques Maritain and Étienne Gilson, if not Thomas Aquinas's *Summa*, which had yet to be translated from the Latin. Paul-Émile Borduas (1905–1960) held her intelligence in high regard, and enjoyed discussing “matter and form” with her; his *Portrait of Madame G.* (1941), is in the Montreal Museum of Fine Arts collection. It is to my mother that I am probably indebted for my recent revisitations of philosophy (not Aquinas, I must say, but Nietzsche, Sartre, Heidegger, Derrida, and others). More crucially, it was under her early influence that I devoted myself to the spiritual life and, with a young man's blissful insouciance, joined the Dominican order at the age of eighteen.

That pursuit was to occupy twelve years of my life. There have been times when I deeply regretted that upwelling of mystic ardour, when I was ready to write the whole episode off as a colossal waste of time. I'd been woefully cut off from the “world,” as the Dominicans would have put it, for most of the 1950s and into the 1960s. Not from art, however. As a theological student in Ottawa, I had ready access to the National Gallery of Canada and my colleague Van der Heyden and I held lengthy discussions about problems of art and morality. I remember one Picasso in the Zacks collection that gave us some pause, depicting as it did the shadow of a male figure looming over a female nude.

With age I became more forgiving of what I am now tempted to call my detour into religion. The experience gave me access to some superb teachers, people who taught me to think, and that is a gift for which I will be forever grateful. Especially notable were the late Fathers Pierre Letellier and Jean-Paul Audet. Letellier, with whom I stayed close throughout my life, gave us a wonderful course on the Protestant Reformation. He would come to class with a pile of books and make the whole lecture seem totally off-the-cuff, yet it was obviously his immense erudition that made it possible. The picture he painted of Protestantism and of Luther in particular, was much more nuanced and complex than we Catholics were used to, not to mention far different from the pervasive anti-Protestant stereotypes we'd grown up with. From Germany we moved on to England, where Letellier, a fluently bilingual Ottawa dentist's son, felt even more at home. Apart from these topics, he'd

been stuck with teaching *Traité des anges* – probably no one else wanted it – and managed to turn our study of the book into a marvelous exercise in theological method. By the time he was through, there weren't too many feathers left on the angels' wings.

As for Audet, he was an analyst of the first order and his lectures on Pauline exegesis ought to be published. He would surely have been surprised to find himself in the company of Alain Badiou and Giorgio Agamben, two contemporary philosophers who have written on Saint Paul. Pierre Pelletier, a fellow Dominican turned psychoanalyst and Buddhist, has aptly described the experience:

the first thing Jean-Paul Audet taught us was how to read the texts . . . A concern with literary genres – narrative, proverb, prophetic discourse, “instruction,” Eucharistic doctrine, wisdom literature, legend, etc. – was a characteristic feature [his] lectures . . . In addition, he insisted on our being able to uncover “the author’s intent” and identify “the point of the text” . . . It was always and above all a matter of placing the text in its geographical, cultural, and sociopolitical context, with a concern for the “balance of the faith.”

I couldn't have made the point better. In my research on Canadian art, this concern with literary genres, with the author's intent and how it is enacted, begins with the written documents surrounding the works. A journal article cannot be treated in the same manner as a letter to a collector, which in turn is different from a manifesto. In each case, it is important to situate the text in its context (location, chronology) and, quite frankly, to allow the text to speak for itself. My *Chronique du mouvement automatiste québécois*, as a direct application of the teachings of Father Audet, draws heavily on documentary evidence.

Likewise, the same kinds of questions have to be asked about the works themselves. What was the intention behind them? How was that intention put into practice? There is, after all, nothing odd about the idea of intention in this context: we do speak of genres, compositional formulas, the rhetoric of the image, and so forth. And even Borduas, who wanted nothing to do with intention – “reason's baneful weapon” – could not fully escape its ambit. His Automatist paintings, he claimed, were “free of preconceived notions.” Yet without an *intention* to produce “non-preconceived” work, he could never have painted as he did!

At the monastery, the cause of modernism in sacred art took on iconoclastic dimensions for some of us. The atrocious plaster statues adorning Quebec's churches, for example, were simply more than we could bear.

Perhaps it was our destructive zeal that turned them into antique-shop rarities. We had it in for all of what we saw as the “triumphalism” of Quebec’s religious architecture. In this regard, the thinkers we looked up to were Father Marie-Alain Couturier and Father Pie-Raymond Régamey. I only knew Couturier as a figure of family legend; Louise Gadbois (1896–1985), one of our allies in the battle for living art, had done his portrait when he came to Montreal during the war. But I was lucky enough to meet Régamey, much later, at the Convent of Saint-Jacques, Rue des Tanneries in Paris. He lived in an indescribable disorder, ensconced among stacks of books, thousands of file folders, and loose-leaf sheets on which he scribbled notes for his upcoming articles. I remember a much-discussed issue of the journal *L’Art sacré* in which he denounced with great vehemence and much photo evidence what he called “the rummage sale our churches have become.” As for his own cell, it was adorned with a portrait of Einstein and nothing else. Father Régamey knew Paris like the back of his hand and would design sensational walking tours for my confrere Louis Racine and I, coupled with advice on how to appreciate the great, “one might say Assyrian staircase” in the Palace of Versailles.

What with the invitations I’ve recently received to speak at symposia on Quebec’s religious heritage, it sometimes feels like I’m being made to atone for the sins of my youth. There is a bit of a paradox, isn’t there, in having a Borduas specialist – “To hell with the aspergillum and the tuque!” – and one-time nemesis of sacred art now explain to us exactly why we should save “our” churches. And why just “ours,” come to think of it – why just Catholic churches? The prevailing multiculturalism ought to militate in favour of extending our solicitude to Anglican churches, synagogues and, who knows, mosques and Buddhist temples fifty years from now. If I say this, it’s because I have an allergy to all species of particularism and a strong commitment to universalism. It’s simply a better guide to moral conduct. Still, a word of caution is in order: the concept of the universal is not as straightforward as it might appear. Ernesto Laclau, an Argentine political theorist whom I’ve read with interest, conceives of the universal as a neutral or empty container, which each agent tries to fill up with his or her vision of universality. There’s always something excluded, something that loses out in the struggle to establish the hegemony of one concept over others. Even so, that hegemony remains precarious and the losers can become winners; more proof (if more were needed) of the neutral character of universality as a concept. The key task, then, is to build an arena in which these contradictory conceptions, these irreducible differences, can face off, not in the hope of dispelling conflict – there will always be conflict – but in order to ensure that dissident voices are heard, that all who wish to can express their disagreement.

By contrast, what the multiculturalist approach tries to do is to extinguish conflict by striving for a rational consensus: put away your particular interests and behave like rational beings!

I do not think symposia like these – there will be others – have so far come to constitute such arenas. Too many of us are still wringing our hands over the destruction of “our” churches. We’re still suckers for any heritage commission that promises to wipe away our tears by fixing a bell tower here or a leaky roof there. The psychoanalyst and philosopher Slavoj Žižek has noted the interesting outcome of certain political demonstrations in Yugoslavia. Once the protesters had obtained what they wanted from the powers that be (higher wages, abolition of a tax – in our case it would be repair of some church roof), they often felt strangely let down. What had happened? The authorities had applied a poultice to a sore. They had successfully depoliticized the demand in question by conjuring away the broader challenge it posed to the state’s own legitimacy.¹

To be blunt, the only justification I can see for such a rescue operation here is the need for a thorough desacralization (if not profanation, *sensu* Agamben) of Quebec culture. I’m not saying we should abandon our critical faculties and forget the oppressive past to which these churches bear witness. To destroy them would simply be to bury that past, ill though that likely bodes for the future. An analogous debate recently erupted over an unfortunate statue of Champlain on Nepean Point, behind the National Gallery in Ottawa. Sculpted by Hamilton MacCarthy (1846–1939), who thought it a capital idea to have an Anishinaabe scout kneeling at the explorer’s feet, the statue raised the ire of the First Nations and Chief Ovide Mercredi in particular, who called for its destruction. In an oh-so-Canadian solution – not by any means a good one – the Anishinaabe was moved to a warehouse, leaving Champlain standing on his pedestal brandishing his (upside down!) astrolabe. Erasing our past mistakes only makes us more likely to repeat them and so we have a duty to refrain from selective remembrance.

But I’ve gotten off on a bit of a tangent. Let us return to my Dominican past and to my first real job as “professor of philosophy” at the Montreal School of Fine Arts in 1960. My putative role there was as a “chaplain,” being introduced into what the school principal Edmond Labelle felt had become a bastion of paganism (the beatnik era was just around the corner). Assigning me to teach a few philosophy courses was the subterfuge he employed in order to slip in the message and its messenger. A very mistaken calculation it was, assuming any calculation was at work. I was no ordinary missionary, but one who’d been converted by the heathens. My first class at the school still lives in my memory. In I walked, a man of the collar, making a grand

entrance into the large amphitheatre that occupied the back of the red brick building at the corner of Sherbrooke and Saint-Urbain. There sat the students, doing their best to ignore me and my impending “theory” lecture. While the boys made a show of reading the paper and the girls knitted, I scrambled for some way to grab and hold these failing students’ interest. That classroom, among others, became the crucible in which I learned the teacher’s trade and that same motivation of teaching for students, of awakening their interest, has remained with me my whole life. For me it’s a given. What good can come of any pedagogy purporting to be an end unto itself? Yet only recently, while preparing an Internet course, did it dawn on me that the inviolable equation between teaching and learning may not be as generally accepted as I’d supposed.

As I began these notes I assumed they would stay focused on my career, but how could I fail to mention the woman with whom I have shared my life for over forty years, the woman who gave us three wonderful children? It was at the Beaux-Arts that I met my dear, darling Pnina. In the early days of our courtship, I had vague ideas of being a painter, but Pnina was the real painter of the couple, as more or less tacitly became evident. I became a writer instead and that is the basic division of labour we’ve stuck to (though Pnina does write very well). I traded my brushes for a pen and it’s been *nulla die sine linea* (Montaigne) ever since.

The day came when I had the chance to apply my teaching methods in a university setting. A Dominican friend, Father Benoît Pruche, who as a true Breton always went to the French consulate on July 14, put in a good word for me with Professor Philippe Verdier, who was trying to recruit people for the art history department he’d been asked to direct at the Université de Montréal. He’d already hired several – an Austrian named Garms, an Italian named Bucci, a Belgian named Philippe – but he still wanted a “Canadian.” I think my degree in theology and my French-Canadian identity were all the qualifications I needed for the job. As a medievalist, Verdier must have regarded my knowledge of Thomist philosophy as a splendid asset. I didn’t have a doctorate, but no matter: I’d get one while teaching!

At the time I joined the faculty of the Université de Montréal in 1966, the art history department was in the main building on the hill. Our own library was housed right in the department, near the offices of the secretary and the director. It was a marvelous meeting place for professors and students. (These days the small departmental libraries are vanishing, swallowed up into the big central university libraries, as if my colleagues in the field of demography were unable to live without our art books, or we without their statistics texts.) How I adored university teaching, academic freedom, publish or perish – the whole experience. I threw myself into course preparation, well aware that

my future would be played out in the classroom; if I gave good lectures, my contract would be renewed. One lifelong habit I acquired from the experience was that of scripting my lectures word for word. I also made a point of distinguishing content that is properly transmitted orally from content that needs to be provided in writing. Our teachers at the monastery had always provided generous course notes. I imitated them, preparing syllabi, reading lists, and later quote compilations, glossaries, and more.

But I didn't have a doctorate yet and that stood to ruin everything, so I registered in the doctoral program at the Sorbonne, taking advantage of Bernard Teyssède's visit to Montreal to solicit him as my advisor. It was out of the question for me to go live alone in Paris: I was penniless and already had a family to support. Thankfully the people at the Sorbonne had another option to offer – there was a doctoral program that didn't require classroom attendance. It was known as the university doctorate or, more familiarly, the “colonial doctorate” because its holders were not allowed to teach in France, those positions being reserved for holders of “true” doctorates. For many years – until the day Concordia University generously awarded me an honorary doctorate, in fact – I harboured a bit of diffidence vis-à-vis the validity of this degree.

My interests ran to modern art, of course, and in the Europe of the early 1960s a “return to figuration” was in vogue. I started files on every European neo-figurative painter I could find. Soon it became obvious that for every two or three papers in *Cimaise* on Gironella or Lebenstein, there were hundreds if not thousands on Jean Dubuffet (1901–1985). Not just papers but whole books and – what a trove! – a *catalogue raisonné* with many of its installments already published. For the purposes of my doctorate, quantity mattered and I decided to restrict my focus to Dubuffet. I wrote a chapter replete with tables and charts on the progress of human figuration in his work and put it in the mail to him. He graciously replied, thanking me for being his “scorekeeper.” I learned that Dubuffet had a *secrétariat* in Paris on the Quai de Sèvres that was directed by Armande de Trentinian, daughter of the poet Francis Ponge. I spent a month there in an ocean of documentation: every article published, photos of all the works, the opportunity to copy documents as needed. There were meetings with Max Loreau, who was in charge of publishing the catalogue, Jacques Berne, a poet and longtime friend of the master, and finally Dubuffet himself. He insisted on my visiting the Cartoucherie de Vincennes, where he had his studios, and showing me the costumes and sets (*praticables*) for *Coucou Bazar*, a theatre piece I got to see again a few years later at the Guggenheim in New York. He also took me to visit the Cabinet Logologique in Périgny. There was quite a bit of talk about *Jardin d'hiver*, a site-specific work that the car company Renault had commissioned only to halt the project

midstream. The affair wound up in a lawsuit that cast a pall over Dubuffet's final years. Ultimately he won, though it took eight years. While the court ruled that he could legally compel the company to complete the project even after receiving payment, he declined to do so, stating that he did not wish "to impose by constraint the completion of a work in a place where it has been so disrespectfully treated."

It goes without saying that I hold luminous memories of my encounter with Dubuffet. His great generosity to me, his perfect refinement and elegance, his frank simplicity in our dealings always seemed to me the mark of a great mind. I have assiduously kept all his letters in case Hubert Damisch or one of his successors should ever decide to produce a third volume of Dubuffet's writings.

Speeded along by his generosity, I worked my way through the doctoral thesis. It was somewhat laborious since at the beginning of each academic year the work had to be put in abeyance until the following summer. I defended it at the Sorbonne in 1972 before Mikel Dufresne, Philippe Jullian, and of course Teyssèdre, who generously fended off his colleagues' attacks – if I may use that word, for the whole thing was quite cordial. I was grateful to Dubuffet for declining to attend the defense. He would have (rightfully) stolen all my thunder. Instead he congratulated me afterward with the gift of a drawing. I said, somewhat formulaically, "Monsieur Dubuffet, I am not worthy of it." He retorted, "You're as worthy as plenty of other people who got them!"

So now I was a Dubuffet specialist. It wasn't fated to play a role in the rest of my career. All told, I gave just one seminar on Dubuffet – in Tel Aviv at that. Verdier had contracted for a professor of "Canadian art," not a Dubuffet specialist. He called me into his office: "Gagnon, you're a Canadian, we'll have you do Canadian art." It was one of those tossed-off sentences that stays with you forever because it seals your fate. Since that day I have devoted almost all my academic efforts, my publication and teaching (including a few digressions into anthropology), to Canadian art.

Teaching in particular has always been a great deal of fun for me. I enjoy being on stage and getting a rise out of audiences of all ages. I strive to share my enthusiasm for the subject and I think I've succeeded fairly well. For my students in particular, I have always had the greatest respect and affection. The only one in my whole long career whom I ever felt it necessary to kick out of class eventually became my colleague in the art history department.

It quickly became apparent that if I was going to work on Canadian art, I'd better start paying attention to our modernists. Paul-Émile Borduas seemed – still seems – the most important painter of his generation. Alfred Pellon (1906–1988) was someone my father had admired, Jean-Paul Riopelle

(1923–2002) still just a student of Borduas's. I embarked on what I called a "critical biography and analysis" of his works. At the time, the bulk of the documentation was in the hands of Mme Borduas, who lived in Beloeil. I owe Pnina an immense debt of gratitude for driving me the forty kilometres there and back (I don't drive) almost every Sunday for eleven years. Patiently, I worked my way through a tremendous number of documents. Borduas kept everything, including carbon copies of his own letters along with all his correspondence. These papers are now housed at the Musée d'art contemporain de Montréal. Thanks to the meticulous work of G.A. Bourassa, Gilles Lapointe, and Jean Fisette, the letters and writings have been published by Les Presses de l'Université de Montréal as part of the Bibliothèque du Nouveau-Monde collection.

My long Borduas project – twelve years has been about par for my more important books – resulted in *Paul-Émile Borduas (1905–1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre* (Montreal: Fides, 1978), which won a Governor General's Literary Award. Ray Hnatyshyn was the governor general at the time. I will never forget the stir that Gilbert Langevin caused when he won the poetry prize on the same occasion. I knew Gilbert through his brother, a student of mine at the Beaux-Arts, and through the sculptor Jean Gauguet-Larouche (1935–1986); though as poor as a church mouse, he declared in his acceptance speech that some of his prize money would go to an organization defending the rights of Quebec political prisoners. The incident was played down in the next day's papers, with a photo of the two smiling men leaving no indication of the previous day's dispute.

Well before these things came to pass, however, I had also taken an interest in the beginnings of Canadian art. In the early 1970s, much of our thinking revolved around the concept of *québécoisité* (Quebec-ness), and the origins of art on our continent became an essential subject. The field of "early Québec art" was born. Not that no one had paid any attention to it before: Gérard Morisset, Ramsay Traquair at McGill, Marius Barbeau, and others were the pioneers of the discipline. But it seemed to us (I say us because we were a small gang, Jean Trudel, Robert Derome, Pierre Mayrand, John Porter, later joined by Raymonde Gauthier, Luc Noppen, Jean Bélisle, Nicole Cloutier, Denis Martin, and so many others) that it was possible to take up the subject where our predecessors had left off. We would revisit the documents and place the analysis of the works on a new, broader, more critical footing. It wasn't enough to trace any given church or sculpture to its maker; we wanted a concrete idea of the sociopolitical conditions giving rise to these works, the commercial and stylistic networks in which they had circulated. For my part, I was interested in one of these networks that had unfortunately left few works behind: missionary painting.

The Jesuits of the seventeenth century had become enamoured of the idea of using engravings and paintings to “convert” the Indians, and my students and I went combing through the *Jesuit Relations* for any allusion we could find to this singular method. The result was *La conversion par l’image*, published by a Jesuit-run press (Montreal: Bellarmin, 1975). I don’t know if the paradox of my situation fully emerges: here I was, a former Dominican more than slightly critical of the Counter-Reformation and the Council of Trent, publishing a book with people brought up in the Catholic context created by those events. Some of our discussions around my manuscript could have come straight out of the seventeenth century! That little book won the Sainte-Marie Prize in History along with an opportunity for me to spend a winter’s night in Midland, Ontario where a former Huron village had been reconstructed. The cash award, \$1,648, was also a historically significant date – the year the Huron nation was destroyed. A number of people remarked, assuming I’d be pleased, that it was too bad the committee hadn’t chosen a later date. Dubuffet’s wit stood apart, on this occasion as on others: “Good thing for you the Jesuits weren’t around in Caesar Augustus’s day!” Upon receiving my book, he wrote that he too had been “converted by images.”

Then came a sabbatical, in 1974. I’d got it in my head that I had to cross the Atlantic by boat at least once in my life. It was the best way, I felt, to get an inkling of what it must have been like for the earliest explorers in their frail vessels. And so it was that we went to the port of New York and embarked, my little family and I, on the *Leonardo da Vinci*, a big cruise ship registered in Naples. I asked Pnina in her role as family photographer if she would take a few slides showing nothing but sea, sky, and the horizon between them. On our return, I projected these slides in class over a soundtrack of whale sounds, so my students could get a glimpse of the ocean’s profound mystery as Cartier or Champlain might have experienced it. The memory, I am told, remains with some of them to this day.

But oh, the boredom of an ocean cruise! Nothing to look forward to but the next meal and another evening of bingo or magic shows. I passed the time in my own way with a copy of *The Raw and the Cooked* by Claude Lévi-Strauss. I would seek out a spot up on deck, away from the neighbours, the trashy music coming out of the bars and the insufferable, force-fed entertainments, and dive into that bible of structuralism. I thought that perhaps there were lessons one could draw from the author’s analysis of myths that would work equally well for a chronological sequence of paintings T₁, T₂, T₃, etc. generated by successive transformation – I was thinking hard about how to tackle the Borduas oeuvre. Granted, only rarely does one have access to such a sequence and sometimes we can fool ourselves. André

Berne-Joffroy's *Le dossier Caravage* (Paris: Éditions de Minuit, 1959) showed with regard to Caravaggio that criteria for determining chronology were not always as objective as they might be; for example, what one art historian took for youthful canvases, another interpreted as mature works. I was enthused with the structuralist approach since we historians of early Canadian art were often confronted with similar chronological uncertainty. As such, we found ourselves at the mercy of arguments styled after Gérard Morisset in which certificates of naivety or maturity are doled out to long-gone artists and their works according to obscure or arbitrary criteria, if not pure guesswork. Lévi-Strauss's approach, concerned as it was with structure rather than history, appeared to offer a way out of this old conundrum. Canadian ex-votos, for example, could be used as a way to get at reality directly, even where precise chronological sequence and attribution are unknown.

But in Borduas's case there was an extraordinary exception to the rule. For a short period – from 1945 to no later than 1949 – he habitually titled his paintings with numbers indicating chronological sequence (e.g., 8.47 before 10.47 and following 5.47) if not always a precise date (2.45 for February 1945). This habit of his afforded a tempting prospect: using known chronology as a starting point and a mooring for structural analysis. I do believe it was this possibility that gave me a lasting preference for Borduas's Automatist period. After 1949 he gave up the habit and pure structural analysis reclaimed its domain; but to study how, for a short period, a major artist found a solution to the aporia created by one painting, thereby creating a new aporia with the next one, seemed to me a way of gaining purchase on the mechanism of artistic creation itself.

Another project that won me recognition from my peers, as well as the Raymond Klibansky Prize in 1988, was *Chronique du mouvement automatiste québécois* (published by Lanctôt). Klibansky was one of the most capacious thinkers I have known. Any art historian worthy of the name is conversant with *Saturn and Melancholy* (Millwood, NY: Kraus Reprint, 1979), his collaborative work with Erwin Panofsky and Fritz Saxl; and Georges Leroux wrote a lovely book about him, *Le Philosophe et la mémoire du siècle* (Paris: Les Belles lettres, 1998). I consider it a signal privilege to have met him once, on Sherbrooke Street in front of the Museum of Fine Arts. We exchanged a handshake and a few sentences. I will never forget that countenance, at once penetrating and profound.

Upon being retired from the Université de Montréal in 2000 (with my written consent, of course, I am not pointing fingers), my panic was that I would no longer have anyone to teach. Retirement: what an abhorrent thought for an intellectual, or at least it should be. I remember one particular go-around that took place during one of those “preparing for retirement”

courses offered by our great institutions, in their beneficence to their soon-to-be-former employees. Each person in turn rejoiced at the prospect of giving up teaching; I was the only one to express despair at the thought. I concluded that I must be an actor who'd missed his calling, someone who couldn't survive without boards to tread. To the rescue came the Montreal Museum of Fine Arts with an offer of an annual lecture series on Canadian art. Wonderful. I could continue to perform in front of an audience and simultaneously pursue my exploration of the subject. I structured the lectures thematically – landscape, realism, the figure, religious art, portraiture, life stages, exterior versus interior, the limits of painting – but always with an attempt to situate the subject within a broader theoretical framework. Also, I generally drew on ongoing exhibitions for subject matter: the Group of Seven (curated by Charles C. Hill); Ozias Leduc (Laurier Lacroix); Edwin Holgate (an MMFA team under the direction of Rosalind Pepall); Emily Carr, etc. What emerged from the experience – and it's what makes the subject so fascinating – is that as peripheral as Canadian art may seem with respect to the great movements in metropolitan world art, it offers plenty of food for thought. In fact, its very position on the periphery makes it open to all manner of artistic currents, hence fundamentally pervaded by complexity. It's far from the easy subject Professor Verdier imagined it to be: "Canadian art . . . must be something like Normandy art, a few classic paintings and you're done," was his remark when he entrusted me with the field.

In addition, the lectures at the Museum came in the context of something that really became my lifeline when I retired: the directorship of the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art, which Concordia University was so good as to offer me in 2000. Initially ensconced above the visual arts studios on René-Lévesque Boulevard, our little institute gave me the chance to save my notes on Borduas from perdition (they were going to be chucked out at the Université de Montréal). Administered by Rosemary Joly and later by Denis Longchamps, and under the benevolent departmental leadership of Loren Lerner, we went straight to work, holding public lectures, preparing publications, and giving whatever publicity we could to Canadian art, all the while carrying on our research. I also created two online courses. We've now moved to very nice offices in the new EV building on Ste-Catherine Street, where we've decorated the walls with paintings from the Concordia art collection. Our documentation centre is open to students and contains a Quebec quilt registry, an online *catalogue raisonné* of Borduas, a history of the Maritime Art Association, a Canadian art news site, and more. Denis Longchamps ably administers our institute, organizing lectures, exhibitions, and other events. The future looks promising.

Recently, I worked on three manuscripts. The first concerns the singular career of Jean Berger, one of Montreal's first active painters (ca. 1700). I'd become intrigued by Berger while teaching early Quebec art at the Université de Montréal. None of his works was extant, but copious archival documentation about the artist was available. The bulk of it consisted of shorthand notes taken by the notary Antoine Adhémar in the context of an interminable lawsuit filed against Berger by an apothecary named Claude Saint-Olive for assault (he called it "assassination"). Adhémar, infamous among historians for his hard-to-decipher handwriting, used all manner of cryptic abbreviations – "pe" for *paroisse* (parish), "juon" for jurisdiction, etc. Of necessity I became a paleographer, one of several trades I learned on the job. Nicole Cloutier, Jean Trudel and I set to work and eventually transcribed the whole bundle (on a typewriter, it should be noted). I made it a subject for classroom work and reportedly one of my former students has turned it into a historical novel. I'd always cherished the thought of publishing the fruit of this huge undertaking; at the Institute, I put Denis Longchamps and Louise Dupont on the case. They pointed out a few things to be changed or improved here and there, but it was when Yves Lacasse, the former chief curator at the Musée national des beaux-arts du Québec, put me in touch with Marie Parent that things really went into high gear. Humbly calling herself a copy editor, what she actually did amounted to an incredible revitalization of this old text I've been carting around for over forty years. Riddled of transcription errors and complemented with new documents, its footnotes considerably revised and augmented, it is now published. I am proud of the result – tell me if you think it wouldn't make a fascinating hour of television.

The second project concerns the *Codex canadensis* and the *Histoire naturelle des Indes occidentales*, two works about the flora, fauna and first peoples of Canada that are attributed to the seventeenth-century Jesuit priest Louis Nicolas. In the late 1970s, Auguste Vachon (then with the iconography section of the National Archives in Ottawa), the ethnologist Marcel Moussette, the Université Laval biologist Pierre Morisset, and I had a plan to publish these two manuscripts together, but the work stalled. Much later and despairing that nothing would ever come of it, I approached Sarah Hatton at the National Archives with the admittedly foolish idea of putting all the work I'd done on the *Codex* online. It didn't happen and guardian angels Martha Langford and Sandra Paikowsky, deserve all my thanks as McGill-Queen's University Press accepted the project for publication in its Beaverbrook Foundation Studies in Art History series. In the meantime, Stuart C. Houston, a professor of medicine retired from the University of Saskatchewan and a seasoned ornithologist, put me in contact with Professor Nancy Senior in the French department of that institution, who took it upon herself to

translate the text of the *Histoire naturelle* into English. It was no easy task. In her work, she relied on a helpful transcription of the manuscript done in Paris by Professor Réal Ouellet. The *Relations* are rather mum on Nicolas, the presumed author (he signed only “M.L.N.P.”), since he was apparently more interested in natural history, trading beaver pelts, and (so he claimed) taming bears than in converting souls. He was clearly not your everyday ordinary Jesuit. This big project, too, is now published. I wrote an introduction and put together a team of experts for the footnotes. That’s correct, a team: there were about 1500 notes when I stopped counting! Scientific names of plants and animals had to be checked, place names identified, sentences in Algonquin or Latin translated, citations of classics and other relevant texts tracked down – the works. It is going to be a beautiful book, with plates from the *Codex* alongside Nicolas’s extravagant and very idiosyncratic text.

Finally, a revised and updated edition of my 1978 book on Borduas is soon to appear in English translation as part of the MQUP’s Beaverbrook Foundation series, with better illustrations this time. Needless to say, I’m as delighted as could be.

June 2011

Translation: Peter Feldstein

NOTE

- 1 See Slavoj ŽIŽEK, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology* (London and New York: Verso, 2000) 204.



Allocution de François-Marc à Middland, Ontario, lors de la remise du Prix Sainte-Marie en Histoire, le 9 mai 1974, pour son livre *La conversion par l'image* publié chez Bellarmin l'année suivante, Montréal. | François-Marc's speech in Middland, Ontario, at the reception of the Sainte-Marie Prize in History, 9 May 1974, for his book *La Conversion par l'image*, published the following year at Bellarmin, Montreal.