LES 50 ANS DE REFUS GLOBAL

© JEAN-PAUL RIOPELLE / SODRAC (MONTRÉAL) 1998

Encre de Jean-Paul Riopelle, *sans titre*, 1948, 16 cm x 24 cm, collection privée de l'artiste (œuvre inédite).

Refus global

Un lieu de mémoire

La gloire et les honneurs, disait le manifeste *Refus global*, sont les *«stigmates de la nuisance, de l'inconscience, de la servilité»*.

Il est paradoxal que chaque anniversaire, de décennie en décennie, ajoute à la renommée du texte et en fasse le pôle magnétique le plus puissant de l'histoire culturelle du Québec. La floraison d'événements, de colloques, d'expositions, de films, d'émissions, de publications qui marqueront toute l'année le demi-siècle de sa parution témoigne de cette reconnaissance, et de la constitution d'un mythe.

Pourtant, les *«stigmates»* n'ont pas eu raison du texte. D'une part l'auteur, Paul Émile Borduas, et les quinze autres signataires, disciples et amis, ont laissé le manifeste vivre par lui-même et n'en ont pas fait cocarde ou dogme. D'autre part la révérence que suscite *Refus global* n'est pas aveugle. Les conversations que j'ai eues avec les nombreux collaborateurs de cette édition spéciale du *Devoir* m'ont révélé la plus belle conjonction entre l'affection pour un sujet et la volonté de l'éclairer toujours mieux, croisement qui devrait être au fondement de toute aventure intellectuelle. On le verra, il n'y a pas de place ici pour la complaisance, ni pour le reniement: nous sommes redevables à *Refus global*, et chaque génération, pour mieux se comprendre elle-même, doit avoir soin d'en scruter l'héritage.

«Chaque anniversaire transforme peu à peu Refus global *en un lieu de mémoire qui concentre les intérêts du moment»*, écrit, en nous donnant le titre de ce numéro, Brigitte Deschamps, de la plus récente génération de chercheurs. Si un tel renouvellement est possible, c'est que nous avons affaire, tout simplement, à un texte fort. Au delà de quelques expressions qui le datent, de quelques maniérismes de l'écriture automatiste, sa puissance d'évocation traverse les années et parle toujours à quiconque vit le Québec et ses dilemmes, l'art et ses passions.

C'est pourquoi nous avons tenu à reproduire en son entier le manifeste. On verra à quel point il résiste au temps et donne raison, tout en le déboutant, à un Gérard Pelletier qui, dans *Le Devoir* de 1948, dénonçait *«M. Borduas qui vaticine comme un prophète»*. Ce que *Le Devoir*, empêtré dans ses balises religieuses et ses bonnes pensées sociales, traitait comme un délire tenait plutôt d'une rare intuition du futur, qui appartient en effet aux prophètes.

On en voudra pour preuve, en 1998, des passages peu remarqués à l'époque mais qui prennent tant de sens aujourd'hui.

Sur l'uniformité qui accompagne la mondialisation: *«Supprimez les formes précises de la concurrence des matières premières, du prestige, de l'autorité, et elles* [les nations dominantes] *seront parfaitement d'accord. Donnez la suprématie à qui vous voudrez, le complet contrôle de la terre à qui il vous plaira, et vous aurez les mêmes résultats fonciers, sinon avec les mêmes arrangements des détails.»*

Sur la chute pourtant si récente des communismes: *«Nous reconnaissons quand même qu'ils* [les organisateurs du prolétariat] *sont dans la lignée historique. Le salut ne pourra venir qu'après le plus grand excès de l'exploitation. Ils seront cet excès.»*

Sur la libération du *«je»*, ce retour du sujet qui est la marque de la postmodernité: *«Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.»*

Ce ne sont là que quelques étonnants exemples du caractère contemporain d'un texte dont les circonstances entourant la publication, sa genèse, les événements dans la *«bourgade plastique»* de l'époque, préfigurent étrangement les façons de faire de l'art de notre temps. Le geste collectif des signataires, leur manière d'exister sur la place publique, puisaient à toutes les expressions: peinture, sculpture, gravure, mais aussi danse, théâtre, littérature, philosophie, qui se croisent en improvisant, dans des lieux sans cesse à réinventer. L'étonnante diversité du cheminement des signataires est un microcosme des éclatements d'aujourd'hui.

Le lieu que vous retrouverez en nos pages n'est donc pas celui d'une mémoire figée. Chacun peut se la réapproprier en y puisant comme en la *«réserve poétique»* sur le renouvellement de laquelle le manifeste comptait pour que se transforme constamment le monde. D'ailleurs *Refus global* ne nous toucherait pas aussi vivement s'il n'était lui-même poésie, mots mis en cris, souffrance et espérance bercées par un rythme. Cela n'a pas d'âge et n'en aura jamais.

Parce que les signataires savaient aussi parler en images, elles accompagnent notre relecture de *Refus global*, de son histoire, de son texte, de ses auteurs, de ses questions, de son actualité. Le peintre Jean-Paul Riopelle, dont une aquarelle faisait la couverture du manifeste en 1948, nous a permis de reproduire, en une de notre édition spéciale, une encre, datant de la même année, qui appartient à sa collection personnelle et qui est ici proposée au public pour la première fois. De même, Maurice Perron, photographe, signataire mais aussi éditeur original du manifeste, a accepté par l'entremise du Musée du Québec de nous confier des photos d'époque, dont plusieurs inédites.

Le Devoir, qui avait raté tout à fait le rendez-vous de *Refus global* en 1948, ne peut assez remercier les collaborateurs, universitaires, journalistes, critiques et écrivains qui ont accepté, avec une spontanéité digne de la lignée automatiste, de lui redonner mémoire.

Lise Bissonnette

Les 50 ans de **Refus global**

LES 50 ANS DE REFUS GLOBAL

CE CAHIER SPÉCIAL EST PUBLIÉ PAR LE DEVOIR

Direction du cahier
LISE BISSONNETTE
Coordination
LOUISE-MARIE HOULE
Collaboration
ROSE MARIE ARBOUR
NORMAND BAILLARGEON
STÉPHANE BAILLARGEON
ANDRÉ G. BOURASSA
MARIE-ANDRÉE CHOUINARD
NATHALIE DE BLOIS
JEAN-PIERRE DENIS
BRIGITTE DESCHAMPS
JEAN FISETTE
FRANÇOIS-MARC GAGNON
LISE GAUVIN
DANIEL JACQUES
BERNARD LAMARCHE
LISE LAMARCHE
YVAN LAMONDE
GILLES LAPOINTE
MARIE-CLAUDE PETIT
YVES ROBILLARD
ROBERT SALETTI
NORMAND THÉRIAULT
ODILE TREMBLAY
ESTHER TRÉPANIER
LOUISE VIGNEAULT
Révision
MARTIN DUCLOS
Maquette
MICHELINE TURGEON
Mise en pages
YVES D'AVIGNON
Direction artistique
ROLAND-YVES CARIGNAN
Publicité
JACQUELINE AVRIL
GYSLAINE CÔTÉ
MARLÈNE CÔTÉ
CHRISTIANE LEGAULT
CLAIRE PAQUET

Merci au Musée d'art contemporain, au Musée du Québec et à Maurice Perron pour leur aimable collaboration.

2050, rue De Bleury, 9e étage, Montréal (Québec) H3A 3M9. Tél.: (514) 985-3333

FAIS CE QUE DOIS

Éléments de chronologie

Le mouvement automatiste

PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Paul Émile Borduas a écrit le manifeste *Refus global*, publié à 400 exemplaires dans l'ouvrage du même titre contenant neuf autres textes signés par les automatistes.

BERNARD LAMARCHE

Paul Émile Borduas accède en 1937 à un poste d'enseignant à l'École du meuble, où il enseignera jusqu'à l'année 1948. C'est dans ce cadre particulier qu'il rencontrera la plupart des jeunes artistes qui avec lui formeront le groupe des automatistes. Il est chargé d'enseigner le dessin à vue, la décoration et la documentation. En janvier 1939, Borduas est impliqué dans la fondation, sous l'initiative du peintre John Lyman, de la Contemporary Art Society (CAS), alors qu'il est nommé vice-président. Il sera nommé président à la veille de la cessation des activités de cette société, au début de l'année 1948.

À l'automne 1941, Borduas rencontre Pierre Gauvreau, qui expose ses travaux de vacances au Gesù. Il y fait également la rencontre des amis de Gauvreau, dont parmi eux d'éventuels signataires de *Refus global*, Fernand Leduc et Françoise Sullivan. Au même moment, les œuvres de Jean-Paul Mousseau, élève du frère Jérôme, sont accrochées au collège Notre-Dame. Ce sont parmi les premières manifestations des artistes qui, dans le futur, allaient devenir les membres du groupe automatiste. L'année suivante, lors de l'exposition de quarante-cinq de ses gouaches surréalistes, Borduas fait la rencontre de Claude Gauvreau. Au même moment, une autre future signataire du manifeste automatiste, Marcelle Ferron, termine ses études à l'École des beaux-arts de Québec. En septembre de la même année, les noms de certains des artistes qui allaient graviter autour du mouvement automatiste figuraient sur les listes de classe, dont Marcel Barbeau, Maurice Perron et Jean-Paul Riopelle.

Du 1er au 9 mai 1943, l'exposition des Sagittaires est tenue à la galerie Dominion, située au 1448, rue Sainte-Catherine Ouest. Vingt-trois jeunes artistes exposent alors, dont onze élèves de Borduas à l'École du meuble et quatre autres qui fréquentent son atelier. La même année, à l'été, Fernand Leduc et Guy Viau travaillent près de Saint-Hilaire, où Borduas poursuit l'aménagement de sa maison, qui deviendra le lieu de nombreuses rencontres pour les artistes du groupe. Le 28 mai de cette même année, Fernand Léger, figure importante de la peinture d'avant-garde européenne, présente une conférence au Jardin botanique, où il projette son film *Le Ballet mécanique*. L'année suivante, en mars-avril, le Musée des beaux-arts de Montréal organise l'exposition *Cinq siècles de peinture hollandaise*. C'est l'occasion pour Borduas de goûter son premier Mondrian, un des premiers maîtres de l'abstraction en peinture.

En juillet, Borduas complète les travaux sur sa maison de Saint-Hilaire. Avec les sœurs Renaud, Louise, Jeanne et Thérèse, Leduc et Mousseau louent une maison à proximité. Plusieurs amis leur font de fréquentes visites, parmi eux Françoise Sullivan et Bruno Cormier. À partir de septembre, Borduas reçoit ses étudiants à son appartement montréalais, les mardis soirs. Il s'y forme la communauté d'esprit et de discussion qui se conclura par la rédaction de *Refus global*. Cette effervescence collective se poursuivra lors des rencontres d'été, à la maison de Saint-Hilaire où s'est installé Borduas. À l'automne suivant, Riopelle et Barbeau partagent le même atelier où se retrouvent souvent Mousseau et Claude Gauvreau. En janvier 1946, une exposition de groupe est organisée par Françoise Sullivan au Studio de danse Franciska Boas à New York, où elle avait participé à son premier stage de formation. Figurent Borduas, Gauvreau, Mousseau, Riopelle et Leduc.

La première exposition de groupe se tient peu après, au 1257 de la rue Amherst, à Montréal, du 20 au 29 avril 1946. Le groupe est alors formé de Borduas, Barbeau, Leduc, Mousseau, Fauteux et Riopelle. L'année suivante, en 1947, du 15 février au 1er mars, la deuxième exposition verra le groupe se faire attribuer le nom d'*«automatiste»* par le critique d'art Tancrède Marsil jr dans l'édition du 28 février de la revue *Le Quartier Latin*. L'appellation est tirée du titre d'une toile de Borduas, *Automatisme 1.47*. À cette exposition, le groupe reste intact, à l'exception de Riopelle, déjà parti pour Paris. L'accrochage est réalisé dans l'appartement n° 5 du 75 de la rue Sherbrooke Ouest.

Après *Refus global*

Les activités du groupe se poursuivent et mèneront à la rédaction par Borduas de *Refus global*, ouvrage contenant le manifeste du même titre, de même que neuf autres textes signés par les automatistes. Le livre est publié à 400 exemplaires et déposé dans quelques librairies à Montréal, principalement à la librairie Tranquille. Les journaux s'emparent de l'affaire et Borduas est congédié de l'École du meuble. Les expositions se succèdent toujours, bien qu'à un rythme moins soutenu. En 1949, Marcelle Ferron expose ses œuvres chez Tranquille en février, Riopelle à Paris en mars-avril, et en novembre, Mousseau récidive chez Tranquille. Entre-temps, Borduas publie le texte *Projections libérantes* qui relate son cheminement jusqu'à son congédiement à l'École du meuble.

En 1950, certains artistes protestent contre la sélection des artistes du 67e Salon du Musée des beaux-arts de Montréal (du 14 mars au 9 avril). Les jeunes peintres refusés organisent une manifestation pour le soir du vernissage. Dix-sept des artistes automatistes et de leurs sympathisants défilent dans les salles en portant des affiches couvertes d'inscriptions injurieuses envers le jury dit «moderne». Parmi les refusés figurent Ferron, Mousseau, Barbeau et le sculpteur Robert Roussil. Du 18 au 26 mars, le groupe des Rebelles expose au 2035 de la rue Mansfield. Un manifeste est publié dans le but de mener une *«campagne d'assainissement contre l'arrivisme bourgeois infestant le jury de l'Art Association»*. Borduas et Paterson Ewen y participent malgré qu'ils soient dans l'exposition officielle, avec les Roussil, Barbeau, Mousseau, Ferron, etc. Du 1er au 11 avril, Pierre Gauvreau tient une exposition au 75, rue Sherbrooke Ouest. Il affiche un texte condamnant la manifestation des Rebelles.

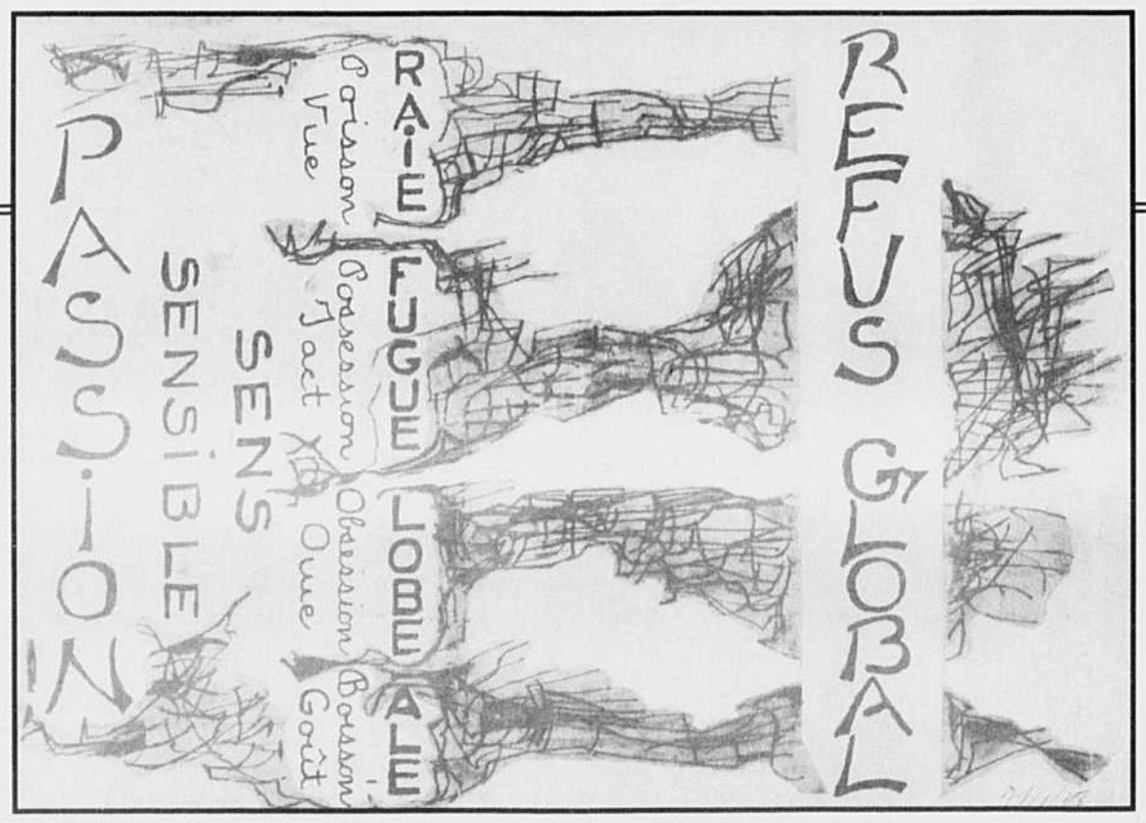
Post-automatisme

Borduas quitte Montréal pour Provincetown en avril 1953 et s'installe à Greenwich Village, à New York, en septembre. Du 1er au 31 mai 1953, au 82, rue Sainte-Catherine Ouest, Fernand Leduc, Robert Roussil et Marcelle Ferron organisent l'exposition sans jury *La Place des artistes*, qui sera l'occasion d'un différend entre Barbeau et Roussil. Du 20 avril au 4 mai 1954, à la galerie Antoine, au 939, square Victoria, se tient l'exposition *La matière chante*, dont les œuvres ont été choisies par Borduas, venu spécialement de New York. L'exposition est l'occasion d'une polémique entre Claude Gauvreau et le peintre Claude Picher.

1955 marque l'éclatement des tensions régnant dans le groupe. Le mouvement des plasticiens est d'abord lancé en février. Au Musée des beaux-arts de Montréal, Gilles Corbeil organise l'exposition *Espace 55*. À la suite de cette exposition, une polémique s'engage entre Borduas et Fernand Leduc. De passage à Montréal du 19 au 22 février à l'invitation de Corbeil, Borduas commente négativement l'exposition *Espace 55* à la *Tribune des arts et des lettres*, à Radio-Canada, le 20 février. Borduas accuse les jeunes artistes d'*«archaïsmes»*. Leduc réplique à Borduas dans un article intitulé *«Borduas plaide pour un art international: le sien. Fernand Leduc vs Borduas»*, le 5 mars 1955, dans les pages de *L'Autorité du peuple*.

La même année, Borduas quitte New York pour Paris à bord du bateau *Liberté*. Il s'installe au 19 de la rue Rousselet. L'adaptation est difficile. Il y séjournera jusqu'à sa mort, le 22 février 1960.

***Bernard Lamarche est chroniqueur au* Devoir.**



Reproduction de l'édition originale, source : Musée du Québec

Grâce aux efforts d'esprits créatifs et novateurs, la société québécoise, il y a 50 ans, sortait de sa torpeur et s'apprêtait à s'ouvrir à un monde en pleine effervescence.

Les artistes et les écrivains, auteurs du *Refus global*, ont anticipé et, sans doute, accéléré ce changement. Nous souhaitons aujourd'hui exprimer toute notre reconnaissance à ces femmes et à ces hommes qui ont non seulement marqué notre peinture et nos arts mais qui, ouvertement et à travers leurs œuvres, ont proclamé, de façon courageuse, l'urgence pour le Québec de faire évoluer ses valeurs sociales et culturelles.

Le Québec moderne célèbre le *Refus global* comme un moment fondateur. C'est qu'il se reconnaît dans son audace et ses affirmations à la fois particulières et universelles. Inscrit au fond de la pensée esthétique et politique de nombreux Québécois contemporains, son esprit se résume, au fond, à une quête de liberté que nous avons fait nôtre.

Lucien Bouchard

LUCIEN BOUCHARD,
Premier ministre du Québec

Depuis 50 ans, les rôles et la place des artistes dans notre société, au cœur de la cité et de nos vies, n'ont jamais cessé de croître.

Nous rendons hommage aujourd'hui à l'œuvre et au parcours des signataires du *Refus global*, qui ont consacré leurs énergies à explorer les chemins à la fois difficiles et exaltants des arts, à travers une aventure éminemment plurielle, car rejoignant toutes les autres formes d'expression artistique : la peinture, évidemment, mais aussi la poésie, la photographie, la chanson, la musique, le théâtre et la scénographie.

À travers leur geste hardi et magnifique, nous avons compris qu'au-delà des divergences de vue, des confrontations, des remises en questions et des recommencements, ce qui importe pour la culture et les arts comme pour le politique et le social d'ailleurs, c'est le mouvement porteur d'avenir.

Louise Beaudoin

LOUISE BEAUDOIN,
Ministre de la Culture
et des Communications

Québec

Les 50 ans de **Refus global**

Refus global

Rejetons de modestes familles canadiennes-françaises, ouvrières ou petites bourgeoises, de l'arrivée au pays à nos jours restées françaises et catholiques par résistance au vainqueur, par attachement arbitraire au passé, par plaisir et orgueil sentimental et autres nécessités.

Colonie précipitée dès 1760 dans les murs lisses de la peur, refuge habituel des vaincus; là, une première fois abandonnée. L'élite reprend la mer ou se vend au plus fort. Elle ne manquera plus de le faire chaque fois qu'une occasion sera belle.

Un petit peuple serré de près aux soutanes restées les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale. Tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée pleine de risques et de dangers, éduqué sans mauvaise volonté, mais sans contrôle, dans le faux jugement des grands faits de l'histoire quand l'ignorance complète est impraticable.

Petit peuple issu d'une colonie janséniste, isolé, vaincu, sans défense contre l'invasion de toutes les congrégations de France et de Navarre, en mal de perpétuer en ces lieux bénis de la peur (c'est-le-commencement-de-la-sagesse!) le prestige et les bénéfices du catholicisme malmené en Europe. Héritières de l'autorité papale, mécanique, sans réplique, grands maîtres des méthodes obscurantistes, nos maisons d'enseignement ont dès lors les moyens d'organiser en monopole le règne de la mémoire exploiteuse, de la raison immobile, de l'intention néfaste.

Petit peuple qui malgré tout se multiplie dans la générosité de la chair sinon dans celle de l'esprit, au nord de l'immense Amérique au corps sémillant de la jeunesse au cœur d'or, mais à la morale simiesque, envoûtée par le prestige annihilant du souvenir des chefs-d'œuvre d'Europe, dédaigneuse des authentiques créations de ses classes opprimées.

Notre destin sembla durement fixé.

Des révolutions, des guerres extérieures brisent cependant l'étanchéité du charme, l'efficacité du blocus spirituel.

Des perles incontrôlables suintent hors les murs.

Les luttes politiques deviennent âprement partisanes. Le clergé contre tout espoir commet des imprudences.

Des révoltes suivent, quelques exécutions capitales succèdent. Passionnément les premières ruptures s'opèrent entre le clergé et quelques fidèles.

Lentement la brèche s'élargit, se rétrécit, s'élargit encore.

Les voyages à l'étranger se multiplient. Paris exerce toute l'attraction. Trop étendu dans le temps et dans l'espace, trop mobile pour nos âmes timorées, il n'est souvent que l'occasion d'une vacance employée à parfaire une éducation sexuelle retardataire et à acquérir, du fait d'un séjour en France, l'autorité facile en vue de l'exploitation améliorée de la foule au retour. À bien peu d'exceptions près, nos médecins, par exemple (qu'ils aient ou non voyagé) adoptent une conduite scandaleuse (il-faut-bien-n'est-ce-pas-payer-ces-longues-années-d'études!).

Des œuvres révolutionnaires, quand par hasard elles tombent sous la main, paraissent les fruits amers d'un groupe d'excentriques. L'activité académique a un autre prestige à notre manque de jugement.

Ces voyages sont aussi dans le nombre l'exceptionnelle occasion d'un éveil. L'inviable s'infiltre partout. Les lectures défendues se répandent. Elles apportent un peu de baume et d'espoir.

Des consciences s'éclairent au contact vivifiant des poètes maudits: ces hommes qui, sans être des monstres, osent exprimer haut et net ce que les plus malheureux d'entre nous étouffent tout bas dans la honte de soi et la terreur d'être engloutis vivants. Un peu de lumière se fait à l'exemple de ces hommes qui acceptent les premiers les inquiétudes présentes, si douloureuses, si filles perdues. Les réponses qu'ils apportent ont une autre valeur de trouble, de précision, de fraîcheur que les sempiternelles rengaines proposées au pays du Québec et dans tous les séminaires du globe.

Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes.

Des vertiges nous prennent à la tombée des oripeaux d'horizons naguère surchargés. La honte du servage sans espoir fait place à la fierté d'une liberté possible à conquérir de haute lutte.

Au diable le goupillon et la tuque!

Mille fois ils extorquèrent ce qu'ils donnèrent jadis.

Par-delà le christianisme nous touchons la brûlante fraternité humaine dont il est devenu la porte fermée.

Le règne de la peur multiforme est terminé.

Le manifeste

Il y a un avant et un après-9 août 1948, date de la parution de *Refus global*. Cette section introductive s'intéresse donc d'abord à l'archéologie de cette publication phare, aux avant-courriers de ce texte révolutionnaire, puis aux détails de la double chronologie qui a marqué le mouvement automatiste et la préparation comme telle du manifeste, dont le texte est à la fois reproduit et analysé pour ses qualités littéraires intrinsèques. Les dernières contributions suivent ensuite la fortune critique du texte, de décennie en décennie, d'anniversaire de parution en commémoration, jusqu'à la constitution progressive d'un véritable mythe québécois de *Refus global*, qui fait de Borduas le héros culturel et idéologique du Québec moderne.

Dans le fol espoir d'en effacer le souvenir je les énumère:

peur des préjugés — peur de l'opinion publique — des persécutions — de la réprobation générale

peur d'être seul sans Dieu et la société qui isole très infailliblement

peur de soi — de son frère — de la pauvreté

peur de l'ordre établi — de la ridicule justice

peur des relations neuves

peur du surrationnel

peur des nécessités

peur des écluses grandes ouvertes sur la foi en l'homme — en la société future

peur de toutes les formes susceptibles de déclencher un amour transformant

peur bleue — peur rouge — peur blanche: maillons de notre chaîne.

Du règne de la peur soustrayante nous passons à celui de l'angoisse.

Il aurait fallu être d'airain pour rester indifférent à la douleur des partis pris de gaieté feinte, des réflexes psychologiques des plus cruelles extravagances: maillot de cellophane du poignant désespoir présent (comment ne pas crier à la lecture de la nouvelle de cette horrible collection d'abat-jour faits de tatouages prélevés sur de malheureux captifs à la demande d'une femme élégante; ne pas gémir à l'énoncé interminable des supplices des camps de concentration; ne pas avoir froid aux os à la description des cachots espagnols, des représailles injustifiables, des vengeances à froid). Comment ne pas frémir devant la cruelle lucidité de la science.

À ce règne de l'angoisse toute-puissante succède celui de la nausée.

Nous avons été écœurés devant l'apparente inaptitude de l'homme à corriger les maux. Devant l'inutilité de nos efforts, devant la vanité de nos espoirs passés.

Depuis des siècles les généreux objets de l'activité poétique sont voués à l'échec fatal sur le plan social, rejetés violemment des cadres de la société avec tentative ensuite d'utilisation dans le gauchissement irrévocable de l'intégration, de la fausse assimilation.

Depuis des siècles les splendides révolutions aux seins regorgeant de sève sont écrasées à mort après un court moment d'espoir délirant, dans le glissement à peine interrompu de l'irrémédiable descente:

les révolutions françaises
la révolution russe
la révolution espagnole

avortée dans une mêlée internationale, malgré les vœux impuissants de tant d'âmes simples du monde.

Là encore, la fatalité fut plus forte que la générosité.

Ne pas avoir la nausée devant les récompenses accordées aux grossières cruautés, aux menteurs, aux faussaires, aux fabricants d'objets mort-nés, aux affineurs, aux intéressés à plat, aux calculateurs, aux faux guides de l'humanité, aux empoisonneurs des sources vives.

Ne pas avoir la nausée devant notre propre lâcheté, notre impuissance, notre fragilité, notre incompréhension.

Devant les désastres de nos amours... En face de la constante préférence accordée aux chères illusions contre les mystères objectifs.

Où est le secret de cette efficacité de malheur imposée à l'homme et par l'homme seul, sinon dans notre acharnement à défendre la civilisation qui préside aux destinées des nations dominantes.

Les États-Unis, la Russie, l'Angleterre, la France, l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne: héritières à la dent pointue d'un seul décalogue, d'un même évangile.

La religion du Christ a dominé l'univers. Voyez ce qu'on en a fait: des fois sœurs sont passées à des exploitations sœurettes.

Supprimez les forces précises de la concurrence des matières premières, du prestige, de l'autorité et elles seront parfaitement d'accord. Donnez la suprématie à qui vous voudrez, le complet contrôle de la terre à qui il vous plaira, et vous aurez les mêmes résultats fonciers, sinon avec les mêmes arrangements des détails.

Toutes sont au terme de la civilisation chrétienne.

La prochaine guerre mondiale en verra l'effondrement dans la suppression des possibilités de concurrence internationale.

Son état cadavérique frappera les yeux encore fermés.

La décomposition commencée au XIVe siècle donnera la nausée aux moins sensibles.

Son exécrable exploitation, maintenue tant de siècles dans l'efficacité au prix des qualités les plus précieuses de la vie, se révélera enfin à la multitude de ses victimes: dociles esclaves d'autant plus acharnés à la défendre qu'ils étaient plus misérables.

L'écartèlement aura une fin.

La décadence chrétienne aura entraîné dans sa chute tous les peuples, toutes les classes qu'elle aura touchées, dans l'ordre de la première à la dernière, de haut en bas.

Elle atteindra dans la honte l'équivalence renversée des sommets du XIIIe siècle.

Au XIIIe siècle, les limites permises à l'évolution de la formation morale des relations englobantes du début atteintes, l'intuition cède la première place à la raison. Graduellement, l'acte de foi fait place à l'acte calculé. L'exploitation commence au sein de la religion par l'utilisation intéressée des sentiments existants, immobilisés; par l'étude rationnelle des textes glorieux au profit du maintien de la suprématie obtenue spontanément.

L'exploitation rationnelle s'étend lentement à toutes les activités sociales: un rendement maximum est exigé.

La foi se réfugie au cœur de la foule, devient l'ultime espoir d'une revanche, l'ultime compensation. Mais là aussi, les espoirs s'émoussent.

En haut lieu, les mathématiques succèdent aux spéculations métaphysiques devenues vaines.

L'esprit d'observation succède à celui de transfiguration.

La méthode introduit les progrès imminents dans le limite. La décadence se fait aimable et nécessaire: elle favorise la naissance de nos souples machines au déplacement vertigineux, elle permet de passer la camisole de force à nos rivières tumultueuses en attendant la désintégration à volonté de la planète. Nos instruments scientifiques nous donnent d'extraordinaires moyens d'investigation, de contrôle des trop petits, trop rapides, trop vibrants, trop lents ou trop grands pour nous. Notre raison permet l'envahissement du monde, mais d'un monde où nous avons perdu notre unité.

L'écartèlement entre les puissances psychiques et les puissances raisonnantes est près du paroxysme.

Les progrès matériels, réservés aux classes possédantes, méthodiquement freinés, ont permis l'évolution politique avec l'aide des pouvoirs religieux (sans eux ensuite) mais sans renouveler les fondements de notre sensibilité, de notre subconscient, sans permettre la pleine évolution émotive de la foule qui seule aurait pu nous sortir de la profonde ornière chrétienne.

La société née dans la foi périra par l'arme de la raison:

l'INTENTION.

La régression fatale de la puissance morale collective en puissance strictement individuelle et sentimentale a tissé la doublure de l'écran déjà prestigieux du savoir abstrait sous laquelle la société se dissimule pour dévorer à l'aise les fruits de ses forfaits.

Les deux dernières guerres furent nécessaires à la réalisation de cet état absurde. L'épouvante de la troisième sera décisive. L'heure H du sacrifice total nous frôle.

Déjà les rats européens tentent un pont de fuite éperdue sur l'Atlantique. Les événements déferleront sur les voraces, les repus, les luxueux, les calmes, les aveugles, les sourds.

Ils seront culbutés sans merci.

Un nouvel espoir collectif naîtra.

Déjà il exige l'ardeur des lucidités exceptionnelles, l'union anonyme dans la foi retrouvée en l'avenir, en la collectivité future.

Le magique butin magiquement conquis à l'inconnu attend à pied d'œuvre. Il fut rassemblé par tous les vrais poètes. Son pouvoir transformant se mesure à la violence exercée contre lui, à sa résistance ensuite aux tentatives d'utilisation (après plus de deux siècles, Sade reste introuvable en librairie; Isidore Ducasse, depuis plus d'un siècle qu'il est mort, de révolutions, de carnages, malgré l'habitude du cloaque actuel reste trop viril pour les molles consciences contemporaines).

Tous les objets du trésor se révèlent inviolables par notre société. Ils demeurent l'incorruptible réserve sensible de demain. Ils furent ordonnés spontanément hors et contre la civilisation. Ils attendent pour devenir actifs (sur le plan social) le dégagement des nécessités actuelles.

D'ici là notre devoir est simple.

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. **Refus** d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques. **Refus** de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. **Refus** d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement. **Refus** de se taire, — faites de nous ce qu'il vous plaira mais vous devez nous entendre — **Refus** de la gloire, des honneurs (le premier consenti): stigmates de la nuisance, de l'inconscience, de la servilité. **Refus** de servir, d'être utilisable pour de telles fins. **Refus** de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. À bas toutes deux, au second rang!

Les amis du régime nous soupçonnent de favoriser la «Révolution». Les amis de la «Révolution» de n'être que des révoltés: «... nous protestons contre ce qui est, mais dans l'unique désir de le transformer, non de le changer.»

Si délicatement dit que ce soit, nous croyons comprendre.

Il s'agit de classe.

On nous prête l'intention naïve de vouloir «transformer» la société en remplaçant les hommes au pouvoir par d'autres semblables. Alors, pourquoi pas eux, évidemment!

Mais c'est qu'eux ne sont pas de la même classe! Comme si changement de classe impliquait changement de civilisation, changement de désirs, changement d'espoir!

Ils se dévouent à salaire fixe, plus un boni de vie chère, à l'organisation du prolétariat; ils ont mille fois raison. L'ennui est qu'une fois la victoire bien assise, en plus des petits salaires actuels, ils exigeront sur le dos du même prolétariat, toujours, et toujours de la même manière, un règlement de frais supplémentaires et un renouvellement à long terme, sans discussion possible.

Nous reconnaissons quand même qu'ils sont dans la lignée historique. Le salut ne pourra venir qu'après le plus grand excès de l'exploitation.

Ils seront cet excès.

Ils le seront en toute fatalité sans qu'il y ait besoin de quiconque en particulier. La ripaille sera plantureuse. D'avance nous en avons refusé le partage.

Voilà notre «abstention coupable».

À vous la curée rationnellement ordonnée (comme tout ce qui est au sien affectueux de la décadence); à nous l'imprévisible passion; à nous le risque total dans le **refus global**.

(Il est hors de volonté que les classes sociales se soient succédé au gouvernement des peuples sans pouvoir autre chose que poursuivre l'irrévocable décadence. Hors de volonté que notre connaissance historique nous assure que seul un complet épanouissement de nos facultés d'abord, et ensuite, un parfait renouvellement des sources émotives puissent nous sortir de l'impasse et nous mettre dans la voie d'une civilisation impatience de naître.)

Tous, gens en place, aspirants en place, veulent bien nous gâter, si seulement nous consentions à ménager leurs possibilités de gauchissement par un dosage savant de nos activités.

La fortune est à nous si nous rabattons nos visières, bouchons nos oreilles, remontons nos bottes et hardiment frayons dans le tas, à gauche, à droite.

Nous préférons être cyniques spontanément, sans malice.

* * *

Des gens aimables sourient au peu de succès monétaire de nos expositions collectives. Ils ont ainsi la charmante impression d'être les premiers à découvrir leur petite valeur marchande.

Si nous tenons exposition sur exposition, ce n'est pas dans l'espoir naïf de faire fortune. Nous savons ceux qui possèdent aux antipodes d'où nous sommes. Ils ne sauraient impunément risquer ces contacts incendiaires.

Dans le passé, des malentendus involontaires ont permis seuls de telles ventes.

Nous croyons ce texte de nature à dissiper tous ceux de l'avenir.

Si nos activités se font pressantes, c'est que nous ressentons violemment l'urgent besoin de l'union.

Là, le succès éclate!

Hier, nous étions seuls et indécis.

Aujourd'hui un groupe existe aux ramifications profondes et courageuses; déjà elles débordent les frontières.

Un magnifique devoir nous incombe aussi: conserver le précieux trésor qui nous échoit. Lui aussi est dans la lignée de l'histoire.

Objets tangibles, ils requièrent une relation constamment renouvelée, confrontée, remise en question. Relation impalpable, exigeante qui demande les forces vives de l'action.

Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir. Il ne peut être transmis que TRANSFORMÉ, sans quoi c'est le gauchissement.

Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous.

Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.

D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux-être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération.

Paul Émile BORDUAS

PLACE À

LA MAGIE!
PLACE AUX MYSTÈRES OBJECTIFS!

PLACE À L'AMOUR!

PLACE AUX NÉCESSITÉS!

Au **refus global** nous opposons la responsabilité entière.

L'action intéressée reste attachée à son auteur, elle est mort-née.

Les actes passionnels nous fuient en raison de leur propre dynamisme.

Nous prenons allégrement l'entière responsabilité de demain. L'effort rationnel, une fois retourné en arrière, il lui revient de dégager le présent des limbes du passé.

Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement le futur.

Le passé dut être accepté avec la naissance, il ne saurait être sacré. Nous sommes toujours quittes envers lui.

Il est naïf et malsain de considérer les hommes et les choses de l'histoire dans l'angle amplificateur de la renommée qui leur prête des qualités inaccessibles à l'homme présent. Certes, ces qualités sont hors d'atteinte aux habiles singeries académiques, mais elles le sont automatiquement chaque fois qu'un homme obéit aux nécessités profondes de son être; chaque fois qu'un homme consent à être un homme neuf dans un temps nouveau. Définition de tout homme, de tout temps.

Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé.

Il suffit de dégager d'hier les nécessités d'aujourd'hui. Au meilleur demain ne sera que la conséquence imprévisible du présent.

Nous n'avons pas à nous en soucier avant qu'il ne soit.

* * *

RÈGLEMENT FINAL DES COMPTES

Les forces organisées de la société nous reprochent notre ardeur à l'ouvrage, le débordement de nos inquiétudes, nos excès comme une insulte à leur mollesse, à leur quiétude, à leur bon goût pour ce qui est de la vie (généreuse, plein d'espoir et d'amour par habitude perdue).

Tiré de *Refus global et autres écrits*, Paul Émile Borduas, © Éditions Typo, «Essais», 1997.

Magdeleine ARBOUR, Marcel BARBEAU, Bruno CORMIER, Claude GAUVREAU, Pierre GAUVREAU, Muriel GUILBAULT, Marcelle FERRON-HAMELIN, Fernand LEDUC, Thérèse LEDUC, Jean-Paul MOUSSEAU, Maurice PERRON, Louise RENAUD, Françoise SULLIVAN.

Les 50 ans de **Refus global**

Une genèse de *Refus global*

BERNARD LAMARCHE

Plusieurs options s'offrent au lecteur pour recréer la genèse du manifeste *Refus global*, paru le 9 août 1948, afin de produire l'archéologie de ce «coup» porté au conservatisme de l'intelligentsia culturelle, politique et religieuse telle que le Québec l'avait connue jusqu'à ce moment déclencheur de l'histoire de sa modernité. Jeter un coup d'œil du côté de la société québécoise sous le régime duplessiste tombe sous l'évidence mais dépasse les possibilités de cette courte présentation. On sait par ailleurs que dès la fin de l'année 1947, des premières versions du texte écrit ont circulé dans le groupe des peintres automatistes. À ce sujet, la publication, en 1987, aux éditions des Presses de l'Université de Montréal, du premier volume de l'édition critique des écrits de Paul Émile Borduas par André G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe renseigne considérablement sur ce qui a mené à la rédaction du texte par Borduas, de même que sur les neuf autres textes du recueil qui comprenait le manifeste du même titre. Les auteurs des *Écrits I* ont produit une chronologie très rigoureuse de la rédaction de *Refus global*.

Étrange machine que ce *Refus global*. En effet, le *movimentum* précédant la charge qu'a été le manifeste ne se laisse saisir qu'à travers le *momentum* de sa contraction dernière, en cette journée du 8 août 1948 où Borduas remettait à Henri Tranquille les épreuves du manifeste, sans pouvoir anticiper la violence de la réaction qu'il allait provoquer. Rétrospectivement, par contre, les ramifications de la mécanique revendicatrice du texte s'étendent bien au delà des quelques semaines qui ont précédé la rédaction finale du manuscrit, durant l'hiver 1947-48. On le comprend mieux aujourd'hui, *Refus global* provenait d'une réserve d'énergie accumulée, comme un ressort bandé en vue d'une décharge. De fait, il est possible de faire remonter au début des années trente les premières secousses qui ont pu mener, dans une lente accumulation de frustrations de Borduas face à l'état de la culture québécoise, à la libération des tensions, en août 1948.

En effet, en 1928, Borduas connaît ses premiers démêlés avec l'institution scolaire. Cette première désillusion est confiée par écrit dans *Projections libérantes*, un texte de 1949 qui expose en détail les circonstances de cette démission. Comme le rappelle Gilles Lapointe dans l'introduction au texte *Projections libérantes* dans les *Écrits I*, dès le début des années trente, *«certains intellectuels et quelques hommes politiques* [entre autres Marie-Victorin et Adrien Pouliot] *ont commencé à contester ouvertement le monopole clérical et exigent une plus grande participation de l'État dans ce domaine»*. Les réactions de Borduas sont bel et bien ancrées dans les mouvances de son époque et prendront une ampleur grandissante pour se retourner, fracassantes, en la charge totalement inattendue à laquelle on rend hommage aujourd'hui.

PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Cette photo fut prise lors de la seconde exposition du «groupe» chez les Gauvreau, en février 1947. De gauche à droite: Claude Gauvreau, Mme Gauvreau, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau, Madeleine Arbour, Paul Émile Borduas, Madeleine Lalonde, Bruno Cormier et Jean-Paul Mousseau, devant le tableau *Sous le vent de l'île* de Borduas.

La rédaction du pamphlet

En novembre et décembre 1947, les discussions fusent dans le groupe des automatistes au sujet des expositions à venir. L'idée d'accompagner une des expositions de groupe d'un manifeste collectif émerge lors de ces rencontres du mardi. En 1971, Fernand Leduc confiera à Henri Barras, alors directeur des expositions du Musée d'art contemporain de Montréal, que *Refus global «est sorti de nos soirées. Borduas tenait d'autres réunions, les autres soirs de la semaine, et au fur et à mesure, sa pensée s'est transformée; avec lui nous discutions de tous les problèmes qui l'intéressaient.* [...] *Donc, le manifeste est venu de ces rencontres avec ces divers groupes et Borduas a vu la nécessité de préciser sa pensée à partir de ça. Et il l'a précisée avec nous»*. À ce moment — ce que ne dit pas Leduc —, Borduas propose le texte *La Transformation continuelle*, qui est refusé par le groupe.

Au cours de la période des Fêtes de 1947-48, Borduas se retire pour des vacances à Saint-Hilaire où, souffrant, il doit rester au lit. La rédaction du manifeste débute à ce moment. Deux lettres envoyées à Fernand Leduc rendent alors compte de l'avancement de la rédaction. À la fin janvier, la première version est complétée. À la même période, la décision est arrêtée de produire une publication autonome qui ne serait pas associée à une exposition. Ce choix s'est probablement fait sous l'exemple du manifeste *Rupture inaugurale*, publié en juillet 1947 à Paris, trois jours avant l'ouverture de la VI[e] Exposition surréaliste du surréalisme, qui n'est pas le catalogue de l'exposition. Claude Gauvreau rapportait en 1969 que Jean-Paul Riopelle, de retour de Paris après avoir signé le manifeste français, avait insisté pour que cette décision soit prise. Incidemment, comme le souligne Jean Fisette (*Écrits I*, page 317), le psychanalyste et essayiste français Pierre Mabille (1904-1952) avait signé ce manifeste. Or on sait que l'ouvrage *Égrégores ou la Vie des civilisations* figure parmi les textes à avoir influencé le groupe automatiste dans ses réflexions.

Au début du mois de février 1948, une première version dactylographiée du texte est fin prête. Elle sera envoyée à John Lyman, de la Contemporary Art Society, qui recevra très mal le manuscrit, ce qui mènera le 13 février à la rupture de la relation amicale et professionnelle qui liait les deux hommes depuis près de dix ans. La veille, Borduas avait démissionné de la présidence de cette société. Dans sa lettre officielle de démission, envoyée également le 13 février, il écrit ceci: *«Un autre milieu plus vigoureux me réclame où une action non équivoque sera entreprise.»* Au printemps 1948, l'édition originale est dactylographiée par Pierre Gauvreau et porte les signatures dactylographiées de Borduas et des quinze autres signataires. Gilles Lapointe, dans son analyse de la genèse de *Projections libérantes*, publiée dans les pages des *Écrits I*, suggère que la *«parution* [de *Refus global*] *avait délibérément été retardée jusqu'à l'été»* pour que ne subsiste aucune confusion sur le fait que les activités contestataires de Borduas étaient entièrement extérieures à celles afférentes à son enseignement.

À peine dix mois s'écoulent à partir de novembre 1947, période à laquelle l'idée émerge dans le groupe automatiste de se doter d'un manifeste, en route vers la publication de l'écrit pamphlétaire, en août 1948.

On doit à Maurice Perron d'avoir accepté le rôle de dépositaire des droits de la maison d'édition de *Refus global*. Mithra-Mythe a été fondée dans le but unique de publier le pamphlet. Par la suite, deux autres titres seulement seront édités par la maison d'édition: *Le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe en 1948 et *Projections libérantes* de Borduas en 1949. Dans l'entrevue de 1971 précédemment citée, Perron précise qu'*«Henri Tranquille avait accepté d'en faire la distribution, mais nous avons décidé d'en donner à plusieurs librairies et le tout s'est écoulé très rapidement, dans l'espace d'un mois, je pense»*. Le 9 août 1948, le manifeste est donc lancé à la librairie Tranquille, rue Sainte-Catherine.

***Bernard Lamarche est chroniqueur au* Devoir.**

L'écriture Un «accent à la bonne place»

JEAN FISETTE

Dans ses *Projections libérantes*, Paul Émile Borduas se réfère à un événement qui eut lieu au printemps 1947, soit un an avant l'événement *Refus global*, et qui devait marquer une étape décisive dans l'engagement vers la rupture. Ce fut une soirée mémorable: Claude Gauvreau, en compagnie de Muriel Guilbault, y créait un de ses *«objets dramatiques»* intitulé *Bien-être*. D'autres membres du groupe, qui allaient signer le manifeste, avaient aussi participé à la création de la pièce en prenant en charge le décor et les costumes. Ce fut là un événement collectif, semblable en cela aux expositions qui se succédaient durant la même année.

Claude Gauvreau, dans *«L'Épopée automatiste vue par un cyclope»*, présente cet événement comme une rupture esthétique d'envergure en l'associant à rien de moins qu'aux premières d'*Hernani* et du *Sacre du printemps*. Borduas, plus sobre, plus mûr, plus intériorisé et donc plus exigeant, résuma ainsi la signification que prit l'événement pour lui: *«J'éprouvai, en plus des sentiments propres au drame épique qui se déroulait sur la scène, l'angoisse, pour la première fois, de la rupture prochaine irrémédiable»* (*PL*, 465).

L'épisode *Bien-être* prend une valeur particulière en ce qu'il fut prémonitoire, et d'une façon étonnamment juste, de l'épisode de l'année suivante, celui de *Refus global*: s'y annonçaient la confrontation entre une création neuve et l'art *«académique»*, comme le qualifiait Borduas, puis un autre aspect de la même confrontation: celle qui se joue entre les artistes et le public; enfin, les enjeux de l'écriture étaient posés.

Cet événement théâtral ainsi que les expositions collectives représentaient des occasions de confrontation entre des conceptions artistiques opposant les valeurs traditionnelles à celles de la modernité: les débats de culture qui s'y tenaient prenaient des dimensions imprévues et atteignaient des exigences telles que les questions soulevées finissaient par se déplacer sur le terrain social qui, pour Borduas, était fondamentalement celui d'une éthique. *«La certitude de suivre la bonne direction*, écrit-il, *est grande, bien assise. Certes, il y a de l'orgueil là-dedans!* [...] *il a cependant un autre prix que l'exécrable orgueil catholique.* [...] *Mais l'accent est à la bonne place»* (*PL*, 465).

Je crois qu'effectivement tout tient dans ce mot «accent» qui désigne une qualité dans le comportement et dans l'esprit de décision, bref une qualité morale; mais aussi et surtout, puisque nous parlons d'artistes, le mot «accent» renvoie à une sensibilité, à une façon d'orienter et de porter l'écriture en regard de l'horizon social; et cette façon n'est nullement étrangère au geste de peindre qui est tout aussi justement orienté socialement. Borduas trouvait certainement dans le drame de Gauvreau une écriture inventive, ouverte sur l'imaginaire, libérée de la pression des certitudes qui conduisent inévitablement à la répétition des valeurs surannées, à la rhétorique, à la redite. On comprend que la réaction hostile de certains spectateurs, pourtant associés à la modernité, ait pu précipiter la cascade des ruptures imminentes qui allaient aboutir au manifeste.

Un autre événement est venu marquer les conditions de l'écriture de *Refus global*. Au printemps 1947, au moment même de l'épisode *Bien-être*, Borduas rédigea un premier texte devant servir d'accompagnement à une exposition collective; ce texte s'intitule *La Transformation continuelle*. Simultanément — car alors les événements se précipitaient —, Riopelle, tout récemment revenu de Paris, fit circuler dans le groupe des jeunes le manifeste surréaliste *Rupture inaugurale* dont il était signataire et qui avait accompagné l'exposition internationale du surréalisme qui venait de se tenir, la même année, à Paris. Lorsque Borduas soumit aux jeunes le texte de *La Transformation continuelle*, il était trop tard: la prose poétique ne répondait plus à la tâche. La critique sociale, la subversion des formes artistiques, l'émulation à l'intérieur du groupe avaient fait leur œuvre: les jeunes avaient doublé un cap; tout recul était impensable.

On comprend alors que *Refus global* se soit substitué à *La Transformation continuelle*. Les titres sont, en eux-mêmes, suffisamment significatifs, marquant le déplacement de l'idée de transformation vers celle de rupture. Et, comme on le sait, le texte du manifeste, plutôt que d'accompagner une exposition, parut séparément, au mois d'août 1948, à l'intérieur d'un collectif où presque tous prirent la parole; parmi les diverses contributions des signataires figurait, bien sûr, *Bien-être* de Claude Gauvreau.

PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Claude Gauvreau et Muriel Guilbault dans une scène de la pièce *Bien-être* présentée en 1948.

Comment écrire un manifeste?

Il y a une règle qui, dans le contexte de confrontations aussi déchirantes, est incontournable: si le manifeste inscrit des ruptures avec l'ordre établi, le texte, dans son écriture même, doit, pour les porter efficacement, représenter formellement ces ruptures. En somme, le texte doit représenter ce qu'il fait; il y a là une impérieuse exigence de cohésion. Ce qui, en raison du genre même du manifeste, ne va pas sans difficulté, voire sans un paradoxe qui est central à toutes ces entreprises d'écriture de la dénonciation; et effectivement, ce paradoxe a marqué toute la tradition des prises de position publiques faites par des écrivains et des artistes. On pourrait imaginer que Zola, avec son célèbre *J'accuse*, ait inauguré cette tradition. Seuls, peut-être, les représentants du dadaïsme y ont échappé.

Le terme «manifeste» désigne, au XVII[e] siècle, un édit rendu public par le pouvoir royal; en bref, il s'agit d'une décision politique, concernant par exemple une conscription militaire ou un recensement, qui est alors signifiée ou manifestée au peuple sous la forme d'un ordre public. C'est donc dire que le manifeste, c'est, par définition, un énoncé et un acte de pouvoir. Lorsque les écrivains et les artistes s'approprient cette forme, ils s'inscrivent précisément dans une position de pouvoir; un pouvoir d'artiste qui se confronte à celui de l'ordre politique; un pouvoir symbolique certes, mais un pouvoir tout de même. Les manifestes du surréalisme d'André Breton, au plan de l'écriture, en portent effectivement les marques: jugements de valeur à l'emporte-pièce, discrimination indiscutable entre les authentiques et les inauthentiques face à l'esthétique surréaliste, etc. Et, de ce point de vue, *Refus global* n'échappe pas à la règle: je ne retiens pour exemple que les formules inscrites au centre du texte: *«Refus de... »*, *«Place à... »*, qui, dans leur binarisme sommaire, affichent, sans l'ombre d'un doute, une telle prise de position dans l'ordre du discours.

En somme, le paradoxe pourrait être formulé de la façon suivante: comment condamner un pouvoir (fondé sur une tradition politique, cléricale, culturelle) dans une écriture qui, de par sa forme-même, s'inscrit dans une logique de pouvoir? Et, à l'inverse, comment un texte qui serait écrit dans une forme moins polémique — par exemple, la prose poétique de *La Transformation continuelle*, à laquelle on s'est référé plus haut — pourrait-il trouver à se faire entendre sur la scène sociale où les discours qui s'échangent empruntent tous les stratégies les plus basses de l'invective et de l'accusation? (Je pense ici à l'époque duplessiste, à ses discours politiques, à ses sermons religieux; puis à la propagande en faveur de la guerre, qui cessait tout juste de se faire entendre.)

Cette formule de «discours de pouvoir» appartient à notre interrogation, au regard et à la langue d'aujourd'hui; je pense néanmoins que Borduas était conscient de ces enjeux et que c'est précisément cela qu'il désignait lorsqu'il inscrivait une *«certitude de suivre la bonne direction, un accent à la bonne place»*, à l'encontre de l'*«exécrable orgueil catholique»* (*PL*, 465). D'une certaine façon, on retrouve les deux références, celle de l'imaginaire et de la poésie dans *Bien-être* et celle, plus politique et plus polémique, des manifestes européens du surréalisme.

Quant au texte de *Refus global*, on en aura compris l'enjeu essentiel lorsqu'on aura senti, au fil même de l'écriture, le constant déplacement dans les marques de sensibilité, entre les appartenances à des imaginaires et aussi à des rhétoriques différentes. Et, effectivement, notre lecture rencontre successivement la dénonciation fracassante des censures, des interdictions et des impuissances, puis de confiantes perspectives ouvertes sur un avenir meilleur. Les phrases qui terminent le manifeste sont particulièrement révélatrices: «[...] *nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser* [...], *dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.* [...] *nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération»* (*RG*, 349). Cet appel final à l'anarchie resplendissante réalise d'une façon étonnamment juste la synthèse difficile de cette critique fondamentale du pouvoir et, simultanément, de la prise en charge d'un pouvoir symbolique fondé sur une croyance et une confiance qui, paradoxalement, semblaient avoir échappé aux représentants de l'idéologie dominante.

D'ailleurs, si le texte est encore lisible aujourd'hui, s'il a conservé son effervescence et son pouvoir décapant (le témoignage de mes étudiants est, à cet égard, tout à fait probant), c'est précisément parce que l'esprit du lecteur, au lieu d'être captif d'un embrigadement à l'intérieur de structures rhétoriques, comme il arrive souvent dans le cas de tels textes de dénonciation, trouve à se déplacer entre diverses plages répondant à des imaginaires et des sensibilités diverses. Il ne fait nul doute, dans mon esprit, que la facture même de l'écriture, faite de courts paragraphes marquant comme autant de prises successives sur l'imaginaire, n'est pas étrangère à cet effet de diversification qui assure un *«accent à la bonne place»*. En ce sens, on pourrait suggérer que le texte de *Refus global*, au plan de son écriture même, paraît comme une solution apportée au paradoxe décrit plus haut.

Un mot pour terminer. Il s'agit là de ce que Bateson appelait un *«paradoxe existentiel»*. Une solution n'est jamais trouvée et appliquée une fois pour toutes; au contraire, tout est toujours à reprendre, comme la vie est toujours à réinventer. Comme Gauvreau et les autres automatistes, Borduas s'est confronté toute sa vie à cette nécessité; les solutions trouvées, il les a toujours considérées comme provisoires; il a su les réinventer jusqu'à un certain hiver de 1960 où, épuisé, isolé dans la grisaille de Paris, il en était devenu incapable. Il nous aura pourtant donné une grande leçon qui nous touche encore aujourd'hui: celle du courage nécessaire pour *«porter le symbolique»*, au delà des paradoxes, même dans les conditions les plus difficiles.

«Le salut ne pourra venir qu'après le plus grand excès de l'exploitation.»

Borduas, Paul Émile, Écrits I, édition critique préparée par A. G. Bourassa, J. Fisette et G. Lapointe, Montréal, 1988, PUM, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 700 pages.
RG et *PL* renvoient respectivement aux textes de *Refus global* et de *Projections libérantes*. Ces abréviations sont suivies de la pagination de la présente édition.
Gauvreau, Claude, *«L'épopée automatiste vue par un cyclope»*, dans *La Barre du jour*, 1969, 17-20, pages 48 à 96.

Jean Fisette est professeur au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

Refus partiels, refus global

YVAN LAMONDE

La référence au passé dès les premiers paragraphes de *Refus global*, les références à la peur, aux élites conservatrices, et, surtout, l'anticléricalisme du document justifient d'inscrire le *Refus global* de 1948 dans une séquence séculaire et de rappeler que les Rouges de 1848 avaient aussi dénoncé ce que ceux de 1948 appellent les soutanes, l'obscurantisme, tous les *«séminaires du globe»*, le *«blocus spirituel»*, *«le goupillon et la tuque»*. Le ton exaspéré, déterminé, radical de *Refus global* se retrouve une seule fois dans l'histoire intellectuelle du Québec, cent ans plus tôt, dans l'impatience d'un Louis-Antoine Dessaulles ou d'un Joseph Doutre qui dénoncèrent aussi *«la robe noire»*, l'alliance du Trône, de l'Autel et du Séminaire, la pensée *«dans les fers»*, et qui payèrent de leur personne pour le combat mené.

PHOTO RICHARD-MAX TREMBLAY MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

***Sans titre*, 1954, gouache sur carton mince marouflé sur carton de Jean-Paul Mousseau.**

La modernité québécoise

Si le *Refus global* de 1948 paraît, de fait, global dans certains de ses aspects, il n'est ni global ni inaugural en tout. Il s'agit moins ici de proposer une mise à plat du manifeste qu'une mise en valeur de ce qu'il représente comme *terminus ad quem* d'une évolution intellectuelle, comme point d'aboutissement d'un processus, d'une modernité en marche.

La décision même de publier un manifeste en 1948 participe de cette modernité québécoise qui se caractérise au XX[e] siècle par la volonté et la nécessité d'expression de l'individu, par le besoin de «dire» du sujet. En un sens, ce manifeste, qui constitue aussi un jalon significatif dans l'émergence de l'intellectuel québécois, a quelque chose du *J'accuse* de Zola, à la fois dans le ton et dans les réactions qu'il a provoquées.

Si l'on résume la modernité québécoise par la formule *«qui dit quoi comment?»*, par la mise en scène du sujet créateur, des thèmes de la création et de la manière de faire du créateur, force est de reconnaître que *Refus global* est à la fois en prise sur la modernité et en accomplissement inaugural de cette même modernité.

Dans la mesure où la pensée de *Refus global* exprime une démarche intellectuelle et plastique, traduit en mots une expérience esthétique, celle de l'automatisme, et qu'il invite à l'exploration de *«l'univers intérieur»* et de ce *«magique butin magiquement conquis à l'inconnu»*, il porte plus loin qu'on ne l'a jamais fait le combat pour la liberté du créateur, pour l'affirmation de sa place même dans l'acte et le produit de création. L'automatisme, dont essaie de rendre compte en mots *Refus global*, décompose le sujet cartésien classique comme la ligne de Cézanne et le cubisme avaient décomposé ou «défiguré» l'objet, le faisant passer du figuratif au non-figuratif. Ce *je* des modernes conquis sur le *nous* des régionalistes ou des nationalistes traditionnels, Borduas et les automatistes vont lui faire faire un saut qualitatif.

On peut, sans faire de distorsion, comprendre le *Refus global* de 1948 comme un nouveau *Nigog* (1918) — un dard, un trident — par le propos important que les signataires tiennent sur *«l'intention»*, cette raison qui tue l'intuition, qui réduit la réalité au rationnel et bloque l'accès au surrationnel. De ce point de vue, *Refus global* plaide pour la liberté des thèmes de la création, pour la liberté des univers à explorer. En 1929, l'un des «exotiques» du *Nigog*, Marcel Dugas, écrivait: *«Imaginez des esprits toujours tendus dans l'héroïsme des morts, l'éloquence des hommes d'État, l'amour des fleurs de lis et de* La Marseillaise*, quel délassement ce fut lorsque Nelligan, en vers, voulut bien nous parler d'une négresse. C'était le rêve entrant dans une galerie d'ancêtres, un parfum d'exotisme flottant au-dessus de poussières mille fois célébrées. On respira.»*

Autres temps, mais même façon d'ouvrir la fenêtre...

Qui, dit quoi, comment? Comment exprimer par l'espace, les formes et la couleur cet *«univers intérieur»* nouveau qui fascine les automatistes? Quel contenant nouveau pour ce contenu nouveau, quelle forme pour cet informe de l'inconscient traduit par l'automatisme? Je suis frappé à la lecture répétée de *Refus global* au fil des ans et des décennies par l'écriture mystérieuse du texte. C'est peut-être là que *Refus global* paraît le plus inaugural, dans sa forme. Il faut d'abord noter l'observation du perspicace Jean Le Moyne dans *Le Canada* du 12 octobre 1943: *«De toutes les manifestations de la vie artistique et intellectuelle au Canada français, la peinture nous semble la plus "avancée", la plus sûre de soi, celle qui fait preuve de la plus certaine maturité* [...]. *Son éclatante rupture avec l'académisme nationaliste* [...] *est un scandale réconfortant.»* C'est en peinture que la modernité se joue. Et pour ma part, je n'ai pas encore trouvé d'analyse et d'explication satisfaisantes de ce fait pourtant crucial du saut esthétique fulgurant qui s'opère, disons, entre Adrien Hébert et Pellan ou Borduas. Que se passe-t-il pour qu'en si peu de temps on passe des carrioles de Clarence Gagnon aux arbres et à Hochelaga de Marc-Aurèle Fortin à la rue Saint-Denis et au port de Montréal d'Adrien Hébert à la non-figuration?

Il me semble que le texte de *Refus global* porte la marque de cette avant-garde moderniste de la peinture et de cette évolution accélérée.

Chose certaine et frappante, le texte du manifeste est conséquent avec son message et cherche à exprimer ce qui est dit — le «quoi» — dans un «comment» approprié. Dans certaines de ses phrases, *Refus global* a non seulement des référents visuels — *«la tombée des oripeaux d'horizons naguère surchargés»*, *«les splendides révolutions aux seins regorgeant de sève»*, *«ces contacts incendiaires»* — mais son style elliptique fait penser à l'écriture automatique. Par cette adéquation d'une forme inédite à un message inouï, *Refus global* pousse la modernité en avant.

Des refus partiels

Tout global qu'il ait été dans son style et son propos, le *Refus global* de 1948 a ouvert une brèche de taille qui ne peut toutefois faire oublier les refus partiels et les brèches cumulatives qui l'ont précédé et accompagné. Il faut distinguer le niveau auquel les signataires entendent situer leur refus et leur rupture. Leur *«sauvage besoin de libération»* indique bien qu'il s'agit d'un registre de pensée — la *«pensée pleine de risques»* — et de sensibilité — les trois règnes de la peur, de l'angoisse, de la nausée — et qu'il s'agit très secondairement, à la fin du texte, d'un registre social perceptible dans leur détermination à ne pas se laisser annexer par le refus social des communistes. En même temps et ailleurs, dans des modes plus ou moins réformistes, on continuait à mener des combats similaires ou on commençait à faire des distinctions dont le cumul allait avoir autant sinon plus d'effets que *Refus global* à moyen terme, entre 1950 et 1960.

À vrai dire, les brèches effectuées par le refus global, par les refus partiels et par les distinctions réformistes allaient se rejoindre et rendre possible la chute du mur du conservatisme, tombé d'autant plus facilement qu'il était troué de part en part. On pense au combat de Jean-Charles Harvey contre *Les Demi-civilisés* et au *Jour*, à celui de T.-D. Bouchard à l'Institut démocratique canadien, dans ses *Feuilles démocratiques* ou au *Clairon*; on pense au refus de l'arbitraire dans l'affaire Roncarelli à partir de 1946, au refus du duplessisme au *Devoir* renfloué en 1947-48 par Gérard Filion et André Laurendeau, au refus d'un Robert Charbonneau, dans *La France et nous* (1947), de s'en laisser imposer.

On pense surtout à ce travail de distinction d'un certain père Lévesque qui appelle en 1941 à dissocier les choses — le national du catholique —, à déglobaliser le social et à déconfessionnaliser, en 1946, le mouvement coopératif, tout comme M[gr] Charbonneau le fera la même année pour la Corporation des infirmières, suivant en cela la CTCC qui, en 1943, avait retiré à l'aumônier de chacun des syndicats son droit de veto et décidé d'admettre dans ses rangs de centrale catholique des non-catholiques. C'est cela qui allait mener à la grève de l'amiante, ce travail de distinguo, moins global et moins radical, qui allait dénouer ce qui était noué depuis plus d'un siècle.

C'est la parole, que *Refus global* ajoutera aux gestes et aux pratiques contemporains, qui le rend unique. Ces hommes et ces femmes — elles constituent sept des seize signataires —, qui *«osent exprimer haut et net ce que les plus malheureux d'entre nous étouffent tout bas»*, me semblent avoir d'abord et avant tout rompu le silence, levé *«la peur de l'opinion publique»*, opté pour un *«refus de se taire»*.

***Historien et professeur à l'Université McGill, Yvan Lamonde a publié avec Esther Trépanier* L'Avènement de la modernité culturelle au Québec.**

« Nos passions façonnent spontanément,

imprévisiblement, nécessairement

le futur. »

Extrait du manifeste *Refus Global*, Paul-Émile Borduas, 1948.

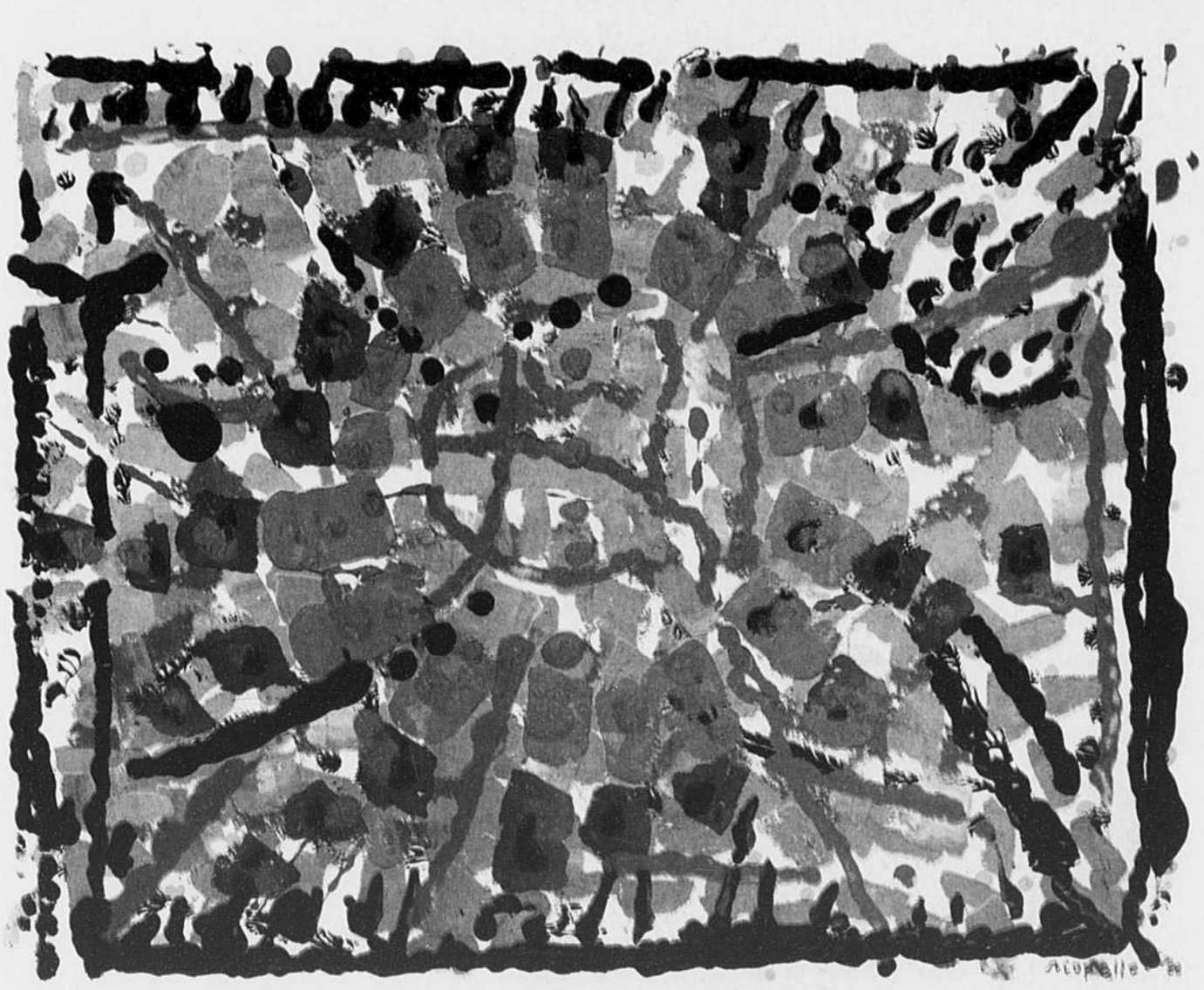


Tableau de Jean-Paul Riopelle, *La force de l'énergie*, 1988, tiré de la collection de Gaz Métropolitain.

Gaz Métropolitain

Source d'avenir

Le grand mythe de la création

ROBERT SALETTI

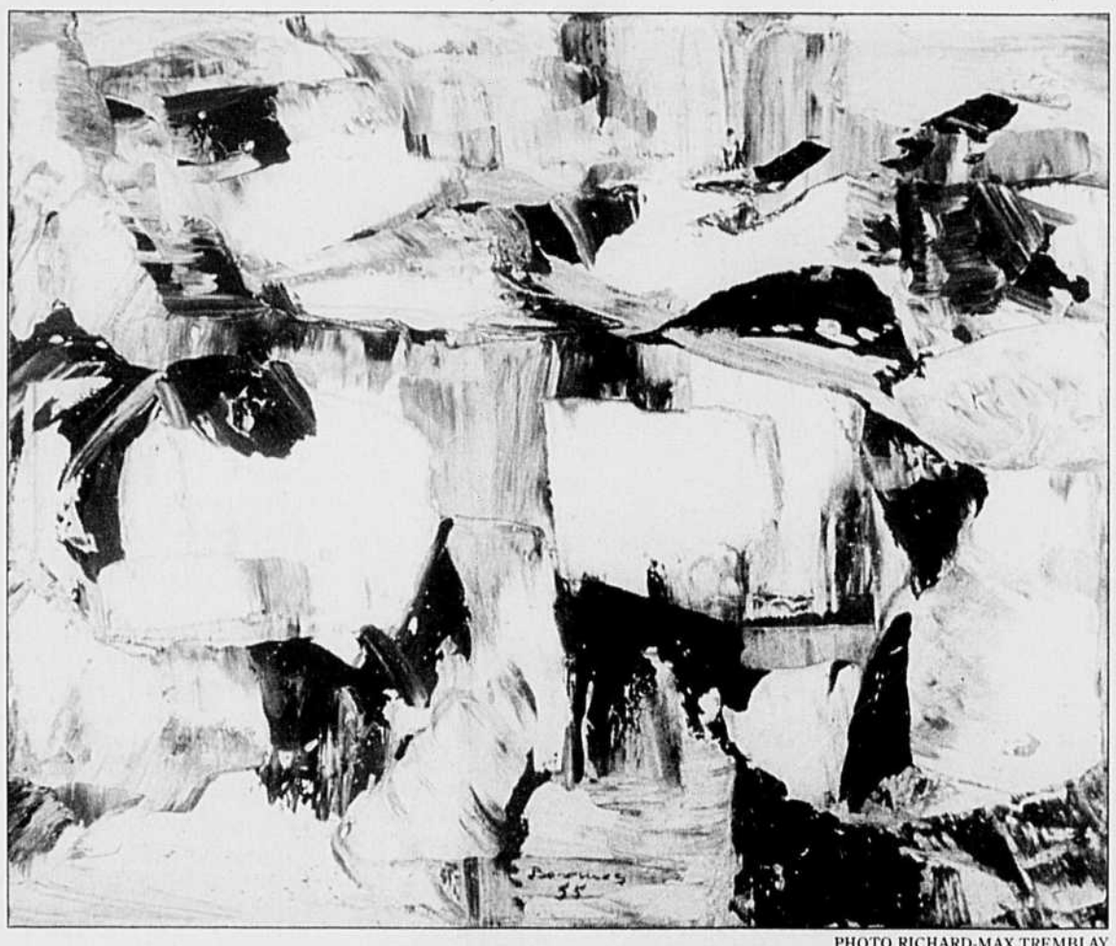


PHOTO RICHARD-MAX TREMBLAY

Huile sur toile de Paul Émile Borduas intitulée *Translucidité*, 1955, collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

À sa parution, *Refus global* a suscité, c'est connu, beaucoup de réactions dans la presse, en grande majorité hostiles à l'anticléricalisme virulent du manifeste. Quelques rares critiques plus nuancés, comme le réformiste Gérard Pelletier, n'ont pas rejeté d'emblée la contestation des institutions sociales et de l'exploitation des pauvres qu'ils y ont lue mais sont restés sourds au rejet sans concession du christianisme. Les recensions de Madeleine Gariépy dans *Notre temps* et d'Henri Girard dans *La Nouvelle Relève* seront les seules — à notre connaissance — à avoir accueilli positivement *Refus global*. Sous la plume d'André Laurendeau, *Le Devoir* condamnera la censure ministérielle qui fit perdre son emploi à Borduas dans les semaines qui suivirent la publication mais restera au mieux ambivalent face au ton et au contenu du manifeste.

En fin de compte, l'«affaire Borduas» ne dura pour l'essentiel que quelques mois, après lesquels le débat s'adoucit. Selon André G. Bourassa, un revirement s'amorça dès lors qu'une certaine presse française (*Arts*) et américaine (*Time*) encensa le projet automatiste. Cela dit, *Projections libérantes*, dans lequel Borduas retrace son parcours, s'explique et renchérit, sera publié au début de 1949 dans l'indifférence quasi générale.

L'utopie automatiste

Il faut attendre le tournant des années soixante et la Révolution tranquille pour que *Refus global* resurgisse dans l'actualité artistique et politique. Le manifeste est réédité pour la première fois en 1960 dans *Revue socialiste* par Marcel Barbeau, l'un des signataires. À la même époque, des numéros spéciaux de la revue *Situations* — fondée en 1959 et consacrée à la modernité poétique — sont consacrés au dixième anniversaire de *Refus global* et à la mort de Borduas. C'est l'époque où la poésie québécoise opère un virage inspiré par le surréalisme, l'automatisme et l'abstraction (un mot qui embarrassait pourtant Borduas). La revue est animée par des intellectuels engagés comme Jacques Ferron, Michèle Lalonde, Guido Molinari, Yves Préfontaine et Fernande Saint-Martin. Ferron, comme Pierre Vadeboncœur plus tard dans *La Ligne du risque* (1963), profitera d'ailleurs de la tribune de *Situations* pour faire en quelque sorte amende honorable, lui qui avait reçu froidement l'automatisme et Borduas à l'époque du manifeste.

C'est cependant autour de 1968, avec le vingtième anniversaire de *Refus global*, que la filiation idéologique prend tout son sens. Après *Parti pris* en 1966, la revue *La Barre du jour* publie en 1969 un numéro spécial consacré à l'héritage automatiste. Marcel Fournier y affirme que l'originalité de Borduas consiste en l'affirmation selon laquelle la pratique artistique doit se doubler d'une pratique idéologique pour que les œuvres deviennent socialement opérantes. Dans une longue analyse touffue, typique de l'époque, Claude Bertrand et Jean Stafford proposent une relecture *«telquelienne»* de *Refus global*. Citant Althusser, Bachelard, Sollers, Kristeva, Edgar Morin, Lukács, Genette et Derrida, ils soutiennent que le manifeste opère discursivement le passage du Québec d'une société industrielle à une société postindustrielle, qu'en tant qu'*«utopie pédagogique»*, il annonce l'établissement d'une société créatrice.

La revue *Québec Underground* et le mouvement Fusion des arts vont aussi durant la même période se réclamer de *Refus global*. Il s'agit ici d'un groupe d'artistes, de critiques et de spécialistes de toutes les disciplines des arts visuels qui voulaient élaborer et discuter en permanence de nouvelles formes d'art et qui prônaient le développement d'un art populaire *«d'après la révolution»*. Pour eux comme pour les automatistes, l'artiste constitue le ferment de la société d'hommes libres à venir. Concrètement, on met sur pied Opération Déclic pour marquer le vingtième anniversaire de *Refus global*, un événement qui a eu lieu en novembre 1969 et qui comprenait entre autres une exposition, des sessions d'études à la Bibliothèque nationale (avec discussion de l'héritage automatiste) et un «manifeste agi» intitulé *Place à l'orgasme*, au cours duquel des artistes contestataires perturbèrent une cérémonie religieuse à l'église Notre-Dame. Signalons également que le MAC présenta en 1967 une rétrospective Jean-Paul Mousseau, celui des automatistes qui, selon Yves Robillard, fondateur de *Québec Underground*, a le mieux réalisé l'idéal du manifeste. Pour l'heure, on aimait se réjouir du fait que *Refus global* n'avait pas encore été récupéré par le système, mais le mythe était dans les faits lancé sur ses rails historiques.

Avantages et inconvénients du mythe

Dans une histoire des brèches comme celle que propose Yvan Lamonde dans *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, *Refus global* fait figure de géant. C'est la rupture avec un grand R. Nimbé du prestige d'avoir donné naissance à la modernité québécoise, le mythe de Borduas est pour ainsi dire entré dans les mœurs culturelles. Il faudra pratiquement attendre vingt autres années avant de refaire le tour du jardin automatiste, avec un esprit plus critique cette fois.

Pour le quarantième anniversaire de *Refus global*, le MBA présente une grande rétrospective consacrée non seulement au manifeste automatiste mais à l'œuvre tout entier de Borduas. André G. Bourassa et Gilles Lapointe organisent pour l'occasion une exposition présentée à la Bibliothèque nationale et intitulée *Refus global et ses environs*, dont ils tireront un essai éponyme. Au même moment, Lapointe commence la publication des *Écrits* de Borduas. Grand peintre, grand animateur et grand polémiste, Borduas doit-il également être imposé à la postérité comme un grand écrivain?, se demandent certains analystes comme Jean-Pierre Duquette.

Finalement, le quarantième anniversaire du manifeste automatiste offre le prétexte d'une relecture plus critique. Dans un article intitulé *«Les prémices d'un refus (global)»* (*Études françaises*, 1988), Pierre Popovic montre comment *Refus global* s'est inscrit dans une certaine continuité. Brèche, moment de rupture certes, mais de rupture relative. Il existe une filiation entre le discours de *La Relève* et le manifeste automatiste. En cherchant bien, on trouve même dans *Refus global* des idéologèmes des années quarante, comme la virilité du jugement et la peur de l'abstraction (même chez Borduas). Aussi, malgré sa virulence rhétorique et l'aspect spectaculaire du genre avant-gardiste, *Refus global* reprenait le principal paradigme thématique de l'époque, à savoir: nous sommes des Canadiens français, nous sommes donc menacés. Il est vrai, par ailleurs, que le discours autonomiste ne relève plus essentiellement de l'individu (comme chez Robert Élie) ou de la culture (comme chez Robert Charbonneau) mais d'une communauté mythique des artistes, ce qui est quand même différent.

Une telle continuité dans la discordance, si l'on peut dire, n'autorise toutefois pas à faire de Borduas un disciple de Lionel Groulx et de *Refus global* un sous-produit de *L'Appel de la race*, comme l'a suggéré un jour Jean Éthier-Blais. Comme quoi le mythe a ses raisons que la surraison ne connaît pas.

Robert Saletti est chroniqueur au Devoir.

POUR TOUS VOS PLACEMENTS DEPUIS 1967

Tassé le Boursier

EST FIER DE SOULIGNER
LE 50e ANNIVERSAIRE
DE LA PARUTION DU
Refus global

(514) 879-2100
ou de l'extérieur de Montréal
1 800 55 TASSÉ
82773

Tassé est membre des Bourses de Montréal et de Toronto, de l'Association canadienne des courtiers en valeurs mobilières, ainsi que du Fonds canadien de protection des épargnants. FCPE

Montréal (Siège social) (514) 879-2100

Chandler (418) 689-5482 • Drummondville (819) 472-5635 • Granby (514) 375-3711 • Kamouraska (418) 492-2740 • Laval (514) 682-8800 • Longueuil (514) 679-4229 • Magog (819) 868-2716 • Québec (418) 647-1050 • Rimouski (418) 722-6050 • Saint-Jean (514) 347-7511 • Sherbrooke (819) 562-3045 / (819) 823-1722 • Sorel (514) 742-0419 • Valleyfield (514) 371-0368

POUR VOTRE
CONTRIBUTION
EXCEPTIONNELLE
À L'ENTRÉE DU
QUÉBEC ET
DES QUÉBÉCOIS
DANS LA
MODERNITÉ

Merci !

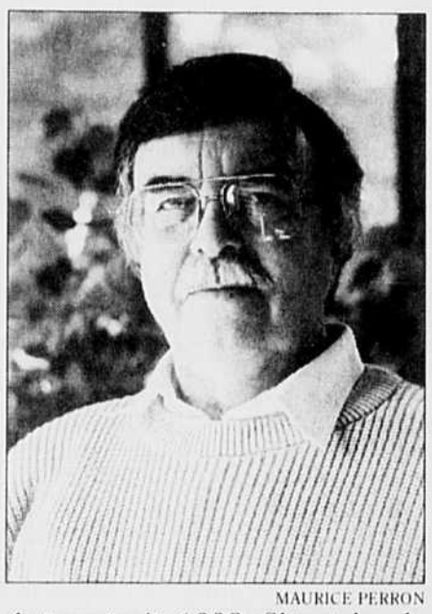
PAUL-ÉMILE **BORDUAS**, MAGDELEINE **ARBOUR**
MARCEL **BARBEAU**, BRUNO **CORMIER**
CLAUDE **GAUVREAU**, PIERRE **GAUVREAU**
MURIEL **GUILBAULT**, MARCELLE **FERRON**
FERNAND **LEDUC**, THÉRÈSE **LEDUC**
JEAN-PAUL **MOUSSEAU**, MAURICE **PERRON**
LOUISE **RENAUD**, FRANÇOISE **RIOPELLE**
JEAN-PAUL **RIOPELLE**, FRANÇOISE **SULLIVAN**

Desjardins pour s'aider soi-même

Les 50 ans de **Refus global**

Les signataires

Le *Refus global* appartient d'abord et avant tout à Borduas, cette «âme ardente», dont parle le professeur François-Marc Gagnon, dans son texte où il évoque quelques souvenirs personnels reliés au peintre. D'autres textes présentent quelques signataires toujours vivants, Jean-Paul Riopelle, Maurice Perron, Pierre Gauvreau, le couple Fernand Leduc et Thérèse Renaud, qui reviennent un instant sur ce tournant de leur vie. Un autre se penche plus en détail sur les femmes automatistes, qui formaient près de la moitié du contingent (sept sur seize).



MAURICE PERRON

***Autoportrait*, 1993. Signataire de *Refus global*, Maurice Perron a exercé le métier de photographe. Il est l'auteur d'une large part des clichés nous permettant de retracer l'histoire des automatistes. Son fonds est en processus d'acquisition par le Musée du Québec.**

PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

***Danse dans la neige*, d'après une chorégraphie de Françoise Sullivan, février 1948.**

Maurice Perron

Un photographe parmi les automatistes

Caché derrière l'objectif de sa caméra, Maurice Perron est celui qui a capté une bonne part des quelques centaines de clichés si précieux qui nous permettent aujourd'hui de retracer, visuellement, l'histoire de ce groupe que l'on désigne par le terme «automatiste». Une sélection de quelques-uns de ces clichés est d'ailleurs reproduite dans les pages de ce cahier.

NATHALIE DE BLOIS

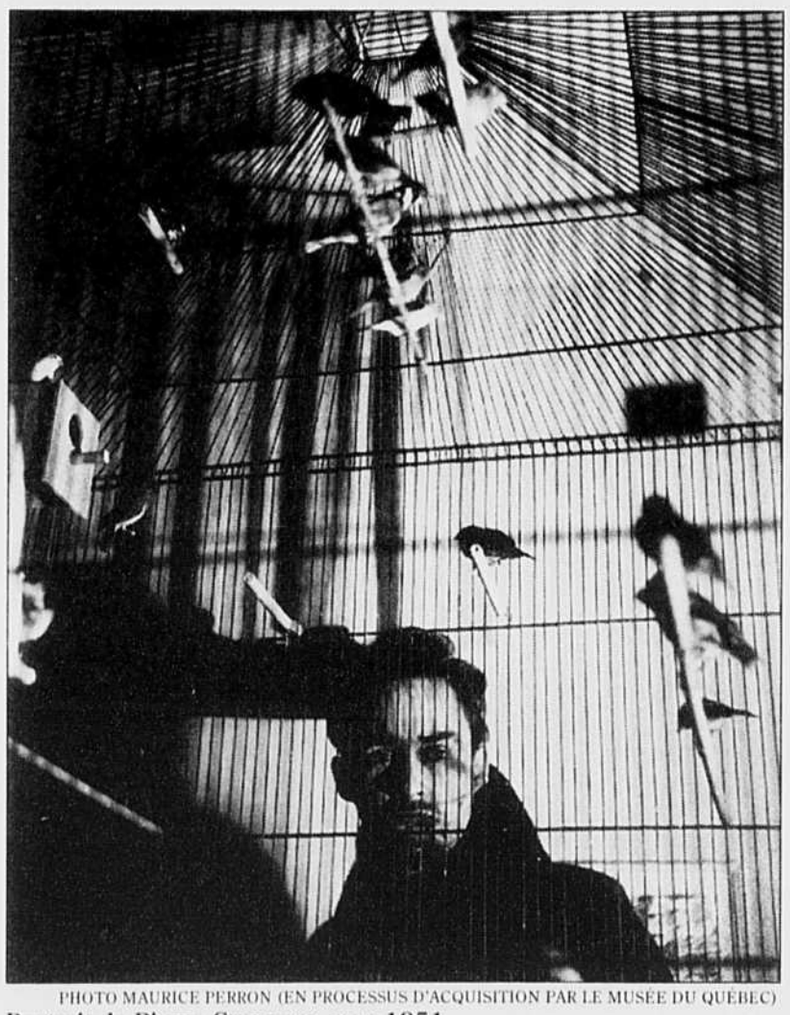


PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Portrait de Pierre Gauvreau, vers 1951.

«Graduellement l'acte de foi fait place à l'acte calculé.»

Né à Montréal en 1924 et ami d'enfance de Jean-Paul Riopelle, Maurice Perron fait la rencontre de Marcel Barbeau, de Claude et de Pierre Gauvreau alors qu'il étudie l'ébénisterie à l'École du meuble de Montréal entre 1943 et 1946. Rassemblés autour de Paul Émile Borduas, leur professeur, ils formeront les premiers éléments de ce qui deviendra le groupe des automatistes. Signataire du *Refus global*, Maurice Perron en sera aussi l'éditeur. Sa maison d'édition, Mithra-Mythe, fondée à cette occasion — et dont le nom, donné par Claude Gauvreau, n'est pas sans rapport avec les revendications du groupe —, permettra aussi par la suite la parution du texte virulent *Projections libérantes*, de Borduas, et du recueil de poèmes *Le Vierge incendié*, de Paul-Marie Lapointe.

Maurice Perron s'intéresse à la photographie très tôt dans son adolescence. Déjà, vers onze ou douze ans, il s'exerce à prendre des clichés de ses proches. Entre 1946 et 1954, période où il fréquente les Borduas, Barbeau, Gauvreau et compagnie, Maurice Perron poursuit la pratique de son art, saisissant sur le vif un regard, un geste, un moment quelconque dans le temps. Homme sensible à son environnement et à ceux qui le composent, Maurice Perron a su réaliser, au cours des quelques années d'activité du groupe, nombre de photographies témoignant avec intensité de la vie et de l'énergie créatrice de ceux et celles ayant marqué notre histoire récente.

Sans ses clichés, il ne resterait probablement rien de certaines créations des automatistes. Pensons notamment à la saisissante série de photographies de la courte pièce *Bien-être* de Claude Gauvreau, ou encore à la magnifique séquence *Danse dans la neige*, d'après une chorégraphie de Françoise Sullivan. Reconnues pour leur grande valeur documentaire, les photographies de Maurice Perron ont fréquemment servi de support au discours historique. Cela dit, on a souvent négligé le fait qu'avant d'être des documents témoins, les photographies de Maurice Perron sont le fruit du regard personnel et sensible d'un artiste mû avant tout par l'amour des formes et de la lumière. Le *Portrait de Pierre Gauvreau derrière la cage d'oiseaux*, unique par son caractère d'étrangeté, constitue un exemple puissant de la qualité de regard du photographe devant son sujet.

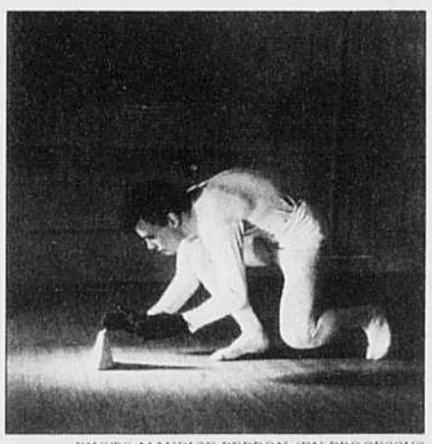


PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Claude Gauvreau dans une scène de sa pièce *Bien-être*, en 1948. Cette photographie figure parmi les illustrations de l'édition originale du manifeste *Refus global*.

Est-ce à cause de la nature de son médium d'expression artistique, la photographie, que Maurice Perron est davantage resté dans l'ombre que la plupart des membres du groupe? De nombreux clichés, encore inconnus, mériteraient notre attention, notamment la série *Finger Painting*, réalisée pour les travaux de psychanalyse du docteur Bruno Cormier, aussi signataire de *Refus global*, mais aussi nombre de photographies d'enfants et d'amis, réalisées au cours des décennies qui ont suivi les années 1950. Riche et hautement varié, le corpus qu'il nous livre aujourd'hui se révèle d'une importance capitale à la fois d'un point de vue historique et artistique. À ce titre, il apparaît opportun de poser sur lui un regard nouveau. Reconnaissant l'importance majeure du travail de Maurice Perron, le Musée du Québec, à l'instigation de son directeur, John R. Porter, est présentement en voie d'acquérir l'ensemble de ce fonds comprenant quelque 600 négatifs et photographies et présentera une exposition à partir du corpus nouvellement acquis dès la fin de l'automne 1998. L'événement viendra clore de façon marquante l'année du cinquantenaire de *Refus global*.

Nathalie de Blois est historienne de l'art.

Le **Devoir** salue les **refusés** du **système** de l'art.

Les 50 ans de **Refus global**

Borduas et *Refus global*

Révision du mythe

LOUISE VIGNEAULT

Le recul sur les événements qui ont entouré la publication de *Refus global* nous offre l'occasion de tenter une révision du mythe et des idéaux qui ont contribué à la création du manifeste en tant que construction idéologique et du personnage même de Borduas en tant qu'artiste et polémiste. Soulignons d'abord que l'action de Borduas et les idéaux formulés dans le manifeste s'inscrivent directement dans la tradition romantique, pour leur position subjectiviste, et dans la pensée moderniste, pour leur valorisation d'un humanisme abstrait individuel, dans la visée d'une société à libérer. En abandonnant un consensus socioculturel jugé désuet et en résistant au monopole idéologique français, Borduas s'alliait à l'idéologie universaliste et, donc, au consensus plus large d'une communauté de pensée. Son besoin de rompre avec le modèle normatif européen visait à produire un art enraciné dans le réalité d'ici, sans toutefois tomber dans le régionalisme et le traditionalisme. En s'opposant aux valeurs conservatrices des élites traditionnelles, les signataires cherchaient évidemment à étendre l'entreprise esthétique à un projet de renaissance socioculturelle, à faire accéder à la fois l'art et la société canadienne-française à la modernité. Les tensions vécues par la communauté conservatrice aux prises avec les pressions progressistes croissantes ont été alors transposées de manière symbolique à travers les productions des automatistes. Libérées de leurs anciennes contraintes, les formes artistiques expérimentées par Borduas et ses disciples deviendront évidemment une métaphore de leurs idéaux de libre expression, de libre expérimentation et d'autonomie par rapport à la norme et à l'ordre imposé. Toutefois, si la révolte des automatistes s'est avérée plus que légitime à l'époque, étant donné l'étouffement dans lequel les maintenaient les contextes culturel, politique et social, on peut toutefois s'interroger sur la pertinence actuelle du mythe hégélien de l'artiste héroïque, cet avant-gardiste qu'on disait investi d'une mission sociale justifiée par des dons d'hyperconscience et de grande lucidité pour détecter les valeurs et paramètres d'une nouvelle société. Le cas de Borduas n'est pas un phénomène unique, mais l'importance que prendra son personnage dans la mémoire collective traduit l'engouement au Québec pour les causes de libération et d'autodétermination.

PHOTO RICHARD-MAX TREMBLAY COLLECTION LAVALIN DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

***Sans titre*, 1942, gouache sur papier de Paul Émile Borduas.**

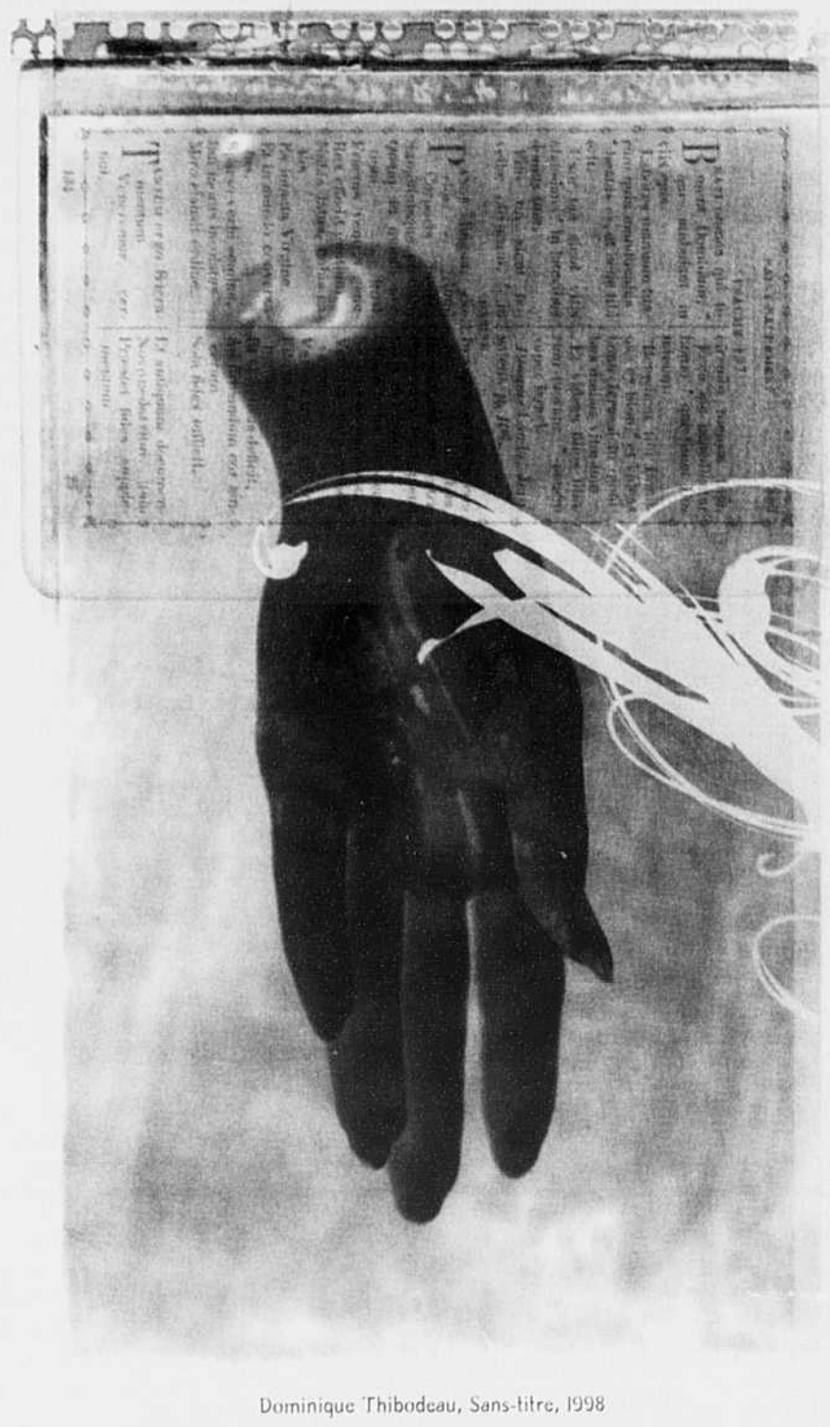
Entre le désir de plaider une cause individualiste ou de maintenir une cohésion au plan des intérêts des membres de la communauté, Borduas choisira avant tout la libération individuelle. Devant les besoins contradictoires qu'implique l'identité moderne, l'artiste se trouvera toutefois divisé entre le désir d'être reconnu et celui de rester intègre à ses aspirations, s'avérant en fin de compte incapable de faire coïncider le rêve et la réalité. En réaction à cet échec, il optera pour un éloignement, tantôt réel, tantôt symbolique, avec son milieu. Déjà, dans les années trente, devant le constat du manque d'ouverture de la société canadienne-française, Borduas avait formulé le projet de s'installer en Polynésie. Comme Gauguin à la fin du siècle dernier, il avait cherché à fuir les intentions néfastes de la civilisation occidentale matérialiste et bourgeoise à travers la nostalgie d'une culture prérationnelle et préindustrielle. La distance qu'il prendra par rapport à l'image négative de la société québécoise, fondée depuis le XIX[e] siècle sur les thèmes de l'échec, de la résistance et de l'isolement, s'exprimera de diverses façons: par un attrait pour des périodes historiques associées au passé lointain (qui représentent une autorité et une force susceptibles d'apporter une nouvelle vigueur à notre propre civilisation), par un désir d'exil en pays exotique et, finalement, par une volonté de recréer un monde en accord avec le potentiel d'expression et de spontanéité associé au stade de l'enfance, ce paradis perdu. Comme plusieurs, Borduas tentera de restaurer un monde à l'image de cette dimension dite «authentique» et originelle. Cette attirance pour le lointain, historique et géographique, lui offrait alors une prise de distance totale par rapport au présent. En tant que mémoires susceptibles de construire un passé pour servir les intentions du présent, les constructions mythiques ont l'avantage de fournir une part de ressourcement ou de refuge compensatoire à une collectivité, agissant bien souvent plus efficacement que certaines réalités factuelles. Toutefois, si la fonction de ces constructions s'avère nécessaire dans le processus historique, la perpétuation de leurs contenus utopiques au delà du possible se bute inévitablement à des résistances.

Ainsi, malgré les efforts de Borduas pour acquérir une reconnaissance des milieux officiels et un appui des artistes progressistes, on refuse à l'époque de légitimer son apport et son statut d'artiste moderne. Lors du retour de Pellan, où celui-ci sera aussitôt reconnu par le milieu (fort de l'autorité que représentent ses années d'exil en France), et à la suite de la publication du manifeste, Borduas multiplie les emportements et les prises de distance, réelles ou symboliques. Malgré une certaine reconnaissance de son œuvre à New York, ses projets d'exil, ses exils réels et les ruptures avec les siens le mèneront à nourrir une distance toujours plus grande par rapport à ses origines. Réagissant contre celles-ci, l'artiste creuse un fossé qui le distancie lui-même de certains buts qu'il s'était donnés. En s'élevant contre l'idéologie conservatrice, défensive et passéiste qui valorise la négation de l'individu au nom d'un idéal nationaliste et religieux, il cherche à imposer une réalité parallèle fondée sur des valeurs plus affirmatives. Toutefois, il n'arrive en fin de compte qu'à proposer une contre-image qui s'avère encore une fois négative puisqu'elle s'érige sur l'échec de la reconnaissance et sur une distance en réaction à cet échec. De cette manière, l'étape de l'affirmation n'aura pas lieu. Borduas deviendra néanmoins le représentant d'une expression identitaire élargie rejoignant les idéaux de la Révolution tranquille, et ce, malgré le fait qu'il se soit opposé à toute forme de nationalisme, ethnique ou démocratique. Il incarnera, pour plusieurs, le symbole d'une quête de liberté individuelle et collective, le héros culturel du Québec moderne, ayant remplacé la ferveur religieuse par une ferveur idéologique, anarchique et libératrice. De la même manière que les élites du XIX[e] siècle avaient érigé l'idéologie nationaliste conservatrice en la présentant comme le discours de tout un peuple, les successeurs de Borduas, qui feront partie des nouvelles élites montantes, intellectuelle, politique et artistique, valoriseront à leur tour certains paramètres véhiculées par *Refus global* en les imposant comme des vérités incontournables et en faisant de Borduas l'un des représentants mythiques de cette vision.

Cela étant, si nous assistons depuis quelque temps à des remises en question ou des propositions divergentes des anciens combats de la modernité, nous devrons nous interroger à savoir si elles ne seraient pas symptomatiques d'un déplacement important par rapport aux solutions apportées jusqu'à présent. Dans l'intérêt des chercheurs et penseurs de demain, l'erreur serait de considérer ce virage comme un simple retour à la case départ.

Louise Vigneault est étudiante au doctorat en histoire de l'art à l'Université McGill.

«Les amis du régime nous soupçonnent de favoriser la "Révolution". Les amis de la "Révolution" de n'être que des révoltés [...].»



Dominique Thibodeau, Sans-titre, 1998

Nous soutenons l'avant-garde
avant qu'elle ne devienne un monument...

Les signataires du Refus global nous ont légué des valeurs en héritage.
Si l'art est une richesse collective, la créativité doit s'exprimer
et s'épanouir ici et maintenant. C'est pourquoi nous
encourageons et soutenons de jeunes créateurs qui contribuent
déjà à notre richesse collective de demain.

BANQUE LAURENTIENNE

Le Musée des beaux-arts du Canada

souligne le 50[e] anniversaire

du *Refus global* et de la

Déclaration des droits de l'Homme

avec deux installations spéciales d'art

canadien et contemporain.

L'artiste et les droits de la personne

Du 30 juin 1998 au 4 janvier 1999.

Le Refus global

Du 15 août 1998 au 17 janvier 1999.

Musée des beaux-arts du Canada | National Gallery of Canada

380, promenade Sussex, Ottawa (Ontario)
1 800 319-ARTS http://musee.beaux-arts.ca

Les 50 ans de **Refus global**

Pour comprendre

Borduas

FRANÇOIS-MARC GAGNON

Comment évoquer la figure de Borduas, l'auteur du texte qui a donné son nom au manifeste *Refus global*? Il est mêlé à mon tout premier souvenir d'enfance. Je me revois tenant la main de mon père. Nous marchons sur le bord du Richelieu, en route chez les Borduas... Plus tard, j'ai bien connu la maison de Saint-Hilaire où nous allions souvent, nous les enfants, pour jouer, et les parents pour discuter.

Cette maison existe encore, légèrement déplacée de son site originel et admirablement conservée grâce au soin jaloux du docteur Campeau qui en avait fait l'acquisition peu après la séparation de Borduas de sa famille. On devrait en faire un jour une maison historique, un petit musée, quelque chose... Après tout, c'est là qu'a vécu l'un de nos plus grands peintres et on l'a déjà fait pour des artistes de bien moins grande envergure que, par charité, je ne nommerai pas.

Puis, un peu avant *Refus global*, il y avait eu la rupture. Nos familles avaient cessé de se voir. Il y avait eu une fameuse querelle à la Société d'art contemporain (que tout le monde appelait à l'époque la CAS, de son acronyme anglais). Bien qu'élu président de cette société, Borduas sentit que son conseil, dont faisait partie mon père, ne l'appuierait pas dans les réformes et épurations qu'il aurait voulu faire. Depuis le temps de sa fondation, en 1939, jusqu'en 1948, les opinions avaient eu le temps de se radicaliser, et l'accueil à *«toutes les tendances pourvu qu'elles ne fussent pas académiques»*, comme l'avait souhaité John Lyman, avait fait long feu. En 1948, c'est plutôt à Prisme d'yeux, les artistes regroupés autour de Pellan, qu'on aurait pu trouver ce genre d'esprit. Pour les jeunes amis de Borduas, la tolérance à l'*«académisme moderne»* qui était de mise à la CAS n'était plus acceptable. Quelle différence y avait-il en effet à répéter les formules de Matisse ou de Picasso plutôt que celles de Bouguereau ou de Cabanel? Dans les deux cas, l'invention n'y trouvait pas son compte. Qu'avait-on gagné à avoir combattu avec tant d'énergie l'académisme si c'était pour s'en accommoder sous des déguisements nouveaux?

Borduas dira que c'est lors de la présentation de la pièce de Claude Gauvreau, intitulée *Bien-être*, qu'il sentit que les gens de sa génération, c'est-à-dire ses amis adultes, n'étaient pas prêts à dépasser certaines bornes et, surtout, à réaliser où l'on en était dans le groupe automatiste. Les malentendus qui subsistaient après cette épreuve décisive devaient être dissipés. Borduas comptait sur *Refus global* pour ce faire. C'est bien ce qui est arrivé, mais avait-il mesuré sur le coup les conséquences du geste? Aussitôt publié, *Refus global* déclenche une campagne d'indignation dans la presse. On a pu repérer une centaine d'articles entre le 9 août, date de la publication du manifeste, et le début de janvier 1949, dénonçant à qui mieux mieux les idées du manifeste ou prenant partie pour ou contre le geste du ministre Paul Sauvé qui avait mis Borduas à la porte de l'École du meuble, où il enseignait.

Borduas se retrouva dans la rue, avec une petite famille à nourrir. Dans *Projections libérantes*, il s'écriait: *«Enfin libre de peindre!»*, mais il y avait un peu de crânerie là-dedans. La vérité, c'est que la misère, la faillite de sa vie de couple, la fin de sa vie familiale menaçaient. Rien ne serait plus pareil dans la vie de Borduas après *Refus global*.

Il avait cru

Pourtant, il avait cru pouvoir dénoncer l'acte calculé, ce qu'il appelait peut-être maladroitement *«l'intention»*. Il avait cru prêcher le respect des dons individuels, la générosité, la spontanéité ou, dans ses mots, *«l'anarchie resplendissante»*. Il avait cru pouvoir dénoncer l'étroitesse d'esprit du clergé, son contrôle exagéré des consciences, la mise à l'écart de ce qu'il appelait *«la pensée universelle»* et qui consistait dans le merveilleux *«trésor»* que des générations d'artistes et de poètes nous avaient laissé, non certes pour le copier et le répéter, mais pour y ajouter notre propre contribution. Il avait cru pouvoir renvoyer dos à dos le capitalisme et le communisme parce que ne sentant ni dans l'un ni dans l'autre une volonté de *«transformer»* les sensibilités. Il y était beaucoup plus question de pouvoir, de contrôle et de vengeance que d'une société qui aurait redéfini les rapports de ses membres autrement qu'en termes d'argent et de classes.

PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Paul Émile Borduas assis devant le tableau *Sous le vent de l'île*, en 1947.

Avant tout, Borduas était professeur. Il avait eu à cœur de favoriser l'éclosion des talents artistiques de ses élèves. Il connaissait tous les faux préceptes qu'on avait mis dans leur tête pour en faire ce qu'il appelait des *«esclaves»*, ayant renoncé à toute personnalité, anxieux de plaire et de faire comme tout le monde. C'est contre cette uniformisation qu'il avait lutté dans ses classes ou dans les réunions à l'atelier, étonnant tout le monde par la manière dont il classait les dessins de ses élèves, allant d'instinct vers les plus maladroits, les plus sincères.

Ceux qui l'ont connu comme professeur ont gardé un souvenir absolument ébloui de son enseignement, de sa disponibilité, du temps qu'il mettait à regarder les travaux de ses élèves, à leur faire découvrir ce qui leur appartenait en propre et ce qui était emprunté. Je sais bien que l'image que je tente de tracer ici de Borduas paraîtra trop modeste, trop humble, pour ce géant de la pensée libre au Québec. Mais il n'y avait rien de gigantesque chez Borduas, à commencer par sa taille qu'il avait plutôt petite. En revoyant ses œuvres récemment regroupées dans deux salles du Musée des beaux-arts, j'étais frappé par leur format. Rien de colossal, rien de démesuré. Au contraire. Plusieurs petites toiles, tenant fermement sur le mur cependant. Et une volonté de dépassement, à chaque toile, jusqu'à la dernière qu'on dit toute noire mais qui est comme un mur qui craquerait devant trop de lumière aperçue de l'autre côté.

Ce professeur, ce bon maître fut aussi un très grand peintre. Il avait eu la chance de faire la connaissance d'Ozias Leduc dans sa jeunesse et de travailler à ses côtés. D'entrée de jeu, il avait bénéficié du rayon le plus intense de la peinture du Québec. J'ai toujours considéré Ozias Leduc comme notre peintre le plus intelligent, le plus penseur si l'on veut. Borduas dira qu'il lui avait permis de faire le passage de la Renaissance au surréalisme.

Il s'enthousiasma ensuite de la pensée d'André Breton et découvrit dans l'un de ses textes de feu, intitulé *Château étoilé*, le secret de la transposition de l'écriture automatique en peinture et, plus encore, l'idée d'un lien profond entre l'art que l'on fait et les idées que l'on défend, entre la conjoncture du temps et la peinture qu'elle impose, voire qu'elle rend nécessaire. Borduas, qui disait dans une lettre à Riopelle qu'il devait à Breton *«le peu d'ordre»* qu'il avait dans sa tête et qui craignait que ses *«désordres»* ne s'accordent pas avec les siens, devait autant au grand poète français qu'à Ozias Leduc. Mais se reconnaître des maîtres n'empêche pas de le devenir à son tour. Jamais la peinture de Borduas ne s'est reposée sur des acquis. Des petites pochades figuratives du début, si sensibles et si touchantes, aux austères tableaux noir et blanc de la fin, en passant par la période automatiste et celle de New York, la peinture de Borduas s'est constamment remise en question. Vers la fin de sa vie, il rêvait d'un *«one big world»*; il disait vouloir *«posséder la terre entière»* et décrivait sa peinture comme *«cosmique»*. Il avait en horreur l'esprit de clocher et, j'en ai peur, *«tous les nationalismes»*. On a parfois voulu faire de *Refus global* un texte indépendantiste avant la lettre. N'y était-il pas question d'un *«espoir collectif»* à naître? Oui, mais l'espoir envisagé par Borduas était à l'échelle de la planète et n'avait rien à voir avec ce qu'on pourrait mettre dans ces mots aujourd'hui. Borduas envisageait l'avènement d'une société d'où le travail corvée aurait disparu et aurait été remplacé par le travail passion. Autrement dit, il souhaitait à tous et à chacun de connaître un jour quelque chose du travail de création qui était devenu son pain quotidien. Son désir n'était pas restreint à nos seules frontières.

Nous n'avons que peu d'hommes exemplaires dans notre histoire. Borduas en est un. Certes, il a encore des ennemis qui le rendent responsable de tous leurs déboires, imaginant de faux débats entre abstraction et figuration. Abstraite, la peinture de Borduas? Allons donc! Il n'aimait pas ce mot. Il aurait voulu qu'on parle de sa peinture comme d'une peinture *«concrète»*. Car, bien sûr, ce débat est un faux débat, comme celui de savoir si *Refus global* n'aurait engendré que des *«enfants du désordre»*. Demandons-nous d'ailleurs ce que serait une jeunesse aimant l'ordre et incapable de révolte? N'y a-t-il rien aujourd'hui qui puisse la mobiliser? Aucune cause, aucune préoccupation écologique, aucune aspiration pour la paix, pour le développement des pays du Tiers-Monde, aucune croisade contre les préjugés racistes, homophobes, sexistes qui puisse l'enthousiasmer?

Déjà, dix ans après sa rédaction, Borduas avait dit que s'il avait à le récrire, il situerait le manifeste *«dans une tout autre atmosphère; plus impersonnelle, moins naïve et, je le crains, plus cruelle encore à respirer»*. Il ajoutait: *«Certes, je brûle d'amour, à ma limite, pour la Terre entière et ses habitants. Mais je n'ai foi qu'en peu d'hommes. Plus urgente apparaît la reconnaissance dans la foule des âmes ardentes susceptibles de transformer profondément l'aventure humaine que de se lier aux quantités sans espoir.»*

Il aura été l'une de ces *«âmes ardentes»*. Il fallait le dire en ce cinquantième anniversaire de la publication de *Refus global*.

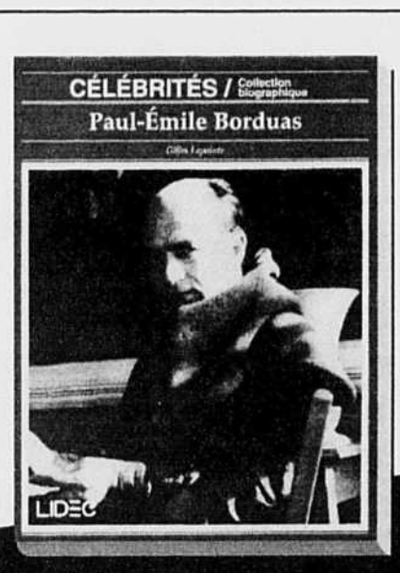
François-Marc Gagnon enseigne à l'Université de Montréal.

Du refus global au rayonnement

En 1948, Paul-Émile Borduas et ses amis ont, les premiers, crié haut et fort leur refus de l'enfermement et de la médiocrité de la société dans laquelle ils vivaient. C'était il y a 50 ans. Leur révolte et leur indignation ont ouvert à tout jamais des vannes inédites de liberté, de créativité et de modernité.

Depuis 30 ans, FORCES éclaire et accompagne l'éclosion advenue dont rêvaient les signataires du Refus Global, FORCES garde vivante et pertinente la réflexion des acteurs et des décideurs de cette mutation accélérée. Première revue québécoise de référence et de documentation culturelle, économique et sociale à diffusion internationale, FORCES contribue par sa qualité, sa rigueur et sa crédibilité au rayonnement, ici et dans plus de 60 pays, de l'évolution à maints égards fulgurante du Québec.

FORCES
500, rue Sherbrooke ouest, bureau 1270, Montréal (Québec) H3A 3C6
Tél. (514) 286-7600 FAX (514) 286-2250



Paul-Émile Borduas
Auteur: Gilles Lapointe
64 pages
9,45 $

CÉLÉBRITÉS / Collection biographique

TITRES DISPONIBLES

Frère André
Olivar Asselin
Barrin de La Galissonière
Alexander Graham Bell
Norman Bethune
J.-A. Bombardier
Paul-Émile Borduas
Robert Bourassa
Henri Bourassa
Marguerite Bourgeoys
Étienne Brûlé
J.-Narcisse Cardinal
Emily Carr
George-Étienne Cartier
Thérèse Casgrain
Samuel de Champlain
Adolphe Chapleau
P.-J.-Olivier Chauveau
Christophe Colomb
Napoléon Comeau
Crowfoot
Samuel Cunard
Alphonse Desjardins
Gabriel Dumont
Timothy Eaton
Marc-Aurèle Fortin
Armand Frappier
Charles Gill
Glenn Gould
Lionel Groulx
Rosalie Cadron-Jetté
Daniel Johnson
Sir H.-G. Joly de Lotbinière
Claude Jutra
André Laurendeau
Sir Wilfrid Laurier
Pierre LeMoyne d'Iberville
Marie de l'Incarnation
Marguerite d'Youville
Mackenzie King
Norval Morrisseau
La Vérendrye
L.-H. Lafontaine
Jeanne Leber
Paul-Émile Léger
René Lévesque
Allan Napier MacNab
Jeanne Mance
Frère Marie-Victorin
Norman McLaren
Sam McLaughlin
Honoré Mercier
William H. Merritt
Émile Nelligan
Louis-Joseph Papineau
Alfred Pellan
Poundmaker
Pierre-Esprit Radisson
Maisonneuve
Maurice Richard
Louis Riel
Egerton Ryerson
Catherine de Saint-Augustin
Louis Saint-Laurent
Laura Secord
Dr Hans Selye
Elizabeth Simcoe
L.-A. Taschereau
Kateri Tékakwitha
David Thompson
William Van Horne
Georges Vanier
Madeleine de Verchères
Les 27 premiers ministres
Gabrielle Roy

NOUVEAUTÉ
Raoul Blanchard
Géographe du Canada français
par Marc-Aimé Guérin

A.D.G. (Agence de distribution Guérin)
Distributeur exclusif: A.D.G.
4501, rue Drolet, Montréal (Québec) H2T 2G2
Téléphone: (514) 842-3481 Télécopieur: (514) 842-4923
Adresse Internet: http://www.guerin-editeur.qc.ca
Courrier électronique: francel@guerin-editeur.qc.ca
(division de Guérin, éditeur ltée)

Riopelle au temps de *Refus global*

LISE GAUVIN

Beaucoup de choses ont été dites sur les relations entre Riopelle et Borduas. À ce sujet, il est difficile de ne pas projeter *a posteriori* sur l'époque de *Refus global* les tensions qui n'ont pas manqué de s'installer à certains moments entre ces deux artistes aux œuvres colossales. Je me rappelle pourtant qu'en 1981, lorsque Riopelle reçoit le prix Paul Émile Borduas pour l'ensemble de son œuvre, il se réjouit sans équivoque. Ce qui ne l'empêche pas de blaguer, comme à son habitude, sur l'imprévisibilité des destins.

Quelques années plus tard, lors du quarantième anniversaire du manifeste, en 1988, j'ai eu l'occasion d'interroger Riopelle sur cette époque de sa vie, celle de 1947-48, et sur ses rapports avec Borduas au temps de *Refus global*[1]. La rencontre a eu lieu à l'atelier de Sainte-Marguerite-du-Lac-Masson, dans les Laurentides, par un matin d'hiver. Construit sur le modèle d'une grange dont les murs auraient été remplacés par des fenêtres, cet atelier laisse largement entrer la lumière et le soleil. Des géraniums en profitent pour s'étendre et se multiplier. Sous l'œil attentif des hiboux qui ornent la cheminée, Riopelle parle d'abondance. Il n'esquive aucune question. Il semble au contraire retrouver facilement ses souvenirs. Il évoque son enfance à Montréal, son père, spécialiste en construction d'escaliers, qui se donnait le statut de *«bourgeois»*, son professeur de dessin, Henri Bisson, grâce à qui il faisait *«l'école buissonnière»*, et aussi son bref passage à l'École polytechnique de Montréal. Mais peu attiré par la profession d'ingénieur, il passe bientôt à l'École du meuble, où il fait la connaissance de Borduas.

La première mention qui est faite de Borduas, au cours de ce long entretien, le désigne comme un maître d'amitié: *«Borduas donnait ses cours mais cela se passait surtout dans son bureau. Comme lieu d'amitiés, cela a donné une espèce de monde qui n'existait sûrement pas dans les milieux académiques.»* L'École du meuble était alors considérée comme un lieu ouvert à diverses influences, aussi bien celle de l'art sacré des Ozias Leduc, Maurice Denis et Rouault que celle des Nabis et des impressionnistes français. Mais c'est surtout par New York et l'émission *La Voix de l'Amérique* que Riopelle et les artistes réunis autour de Borduas prennent contact avec les courants nouveaux de l'art européen. Produite depuis New York par le père Couturier, cette émission faisait entendre les Breton, Léger, Duthuit et Denis de Rougemont, réfugiés aux États-Unis durant la guerre. La plupart de ces artistes et intellectuels ont profité de leurs séjours new-yorkais pour faire des conférences à Montréal et ailleurs. Breton lui-même vient au Québec en 1944 et y écrit *Arcane 17*. Lorsque Riopelle se rend en France pour la deuxième fois en décembre 1946, il a déjà séjourné à New York et le surréalisme est un mouvement qui lui est familier.

Installé à Paris, le peintre rencontre Breton qui l'invite à fréquenter le cercle de ses intimes. Ainsi naît une admiration réciproque: *«S'il y a un homme que j'ai connu qui avait une vision de la peinture, c'était André Breton. Il ne pouvait pas l'exprimer devant son petit milieu du mercredi, mais en dehors de ça, c'est lui qui a fait acheter, dans les collections françaises, les plus beaux tableaux.»* Et il ajoute en riant: *«En fait, Breton et moi, on s'adorait.»* À cause de ces rapports privilégiés, Riopelle sert en quelque sorte d'antenne parisienne du groupe québécois auprès des surréalistes. S'il n'est pas à l'origine du projet de manifeste — car l'idée même d'un texte collectif avait été lancée par Fernand Leduc —, c'est bien lui qui, en 1947, expédie à Borduas un nouveau manifeste surréaliste, *Rupture inaugurale*, signé par Breton et d'autres, texte qui était en fait un manifeste anticommuniste. Et Riopelle de préciser: *«Pour éliminer cette conception des staliniens de l'époque sur l'art, il y avait eu un manifeste, qui n'a pas été fait par Breton mais par Pastoureau, un de mes amis — on l'a écrit ensemble, quoi —, et ce manifeste que Breton a signé, tout le monde a pensé que c'était lui qui l'avait fait. Je l'ai envoyé à Borduas et aux amis. Ils ont dit: "On signe." J'ai dit: "Mais vous lui donnez beaucoup trop d'importance; ce sont des choses locales. C'est entre des revues* [Risque *et d'autres...]. C'est déjà fait, c'est déjà signé. Cela a paru trois fois dans les journaux." J'ai dit: "Depuis 1919-1920, on n'a jamais vu des surréalistes s'entendre entre eux. Faisons, nous, un manifeste pour nous." Et c'est là que Borduas a écrit* Refus global. [...] *Ce fut le début de l'affaire.»* De retour à Montréal, il cosigne le manifeste et en dessine la couverture. Il n'y a plus qu'à trouver l'éditeur, Maurice Perron, et à inventer une maison d'édition, Mithra-Mythe, nom emprunté à un prophète d'avant Jésus-Christ.

On connaît la suite: scandale, congédiements, départs successifs. Mais la première déception de Borduas, au dire de Riopelle — et cela est aussi corroboré par Leduc[2] —, vient de la désaffection de ceux qu'il croyait engagés comme lui dans un *«renouvellement de l'entendement du monde»*. Car il avait prévu au départ un plus grand nombre de signatures: *«C'est là que Borduas a été complètement déçu,* avoue Riopelle, *en voyant des gens* [se désister] *dont il croyait fermement qu'ils allaient participer... Parce qu'ils étaient sous une influence ou trop catholique ou trop communiste.»* Il faudra faire un jour l'histoire de ces dissidents de *Refus global* pour comprendre à quel point le contexte dans lequel s'est élaboré le manifeste était répressif. Et Riopelle d'insister sur le désenchantement qu'a connu alors Borduas: *«Borduas avait beaucoup d'espoir dans les êtres, quelles que soient les conditions de l'être. Il fréquentait beaucoup de gens de différents milieux, dont les dominicains. Il n'était pas croyant mais il disait: "Ces gens-là sont intelligents et on peut avoir des relations avec eux." Il les a eues pendant assez longtemps, puis, après, il s'est découragé. C'est pour ça qu'il est parti vers les États-Unis, puis, après, en Europe, parce qu'il a été déçu par la majorité des gens. Par presque tous, y compris ses partisans, parce qu'il voyait autrement.»*

Mais la bombe avait fait son effet et l'épopée automatiste était commencée, aussi bien au Québec qu'en France, où l'exposition de groupe à la Galerie du Luxembourg, en juillet 1947, avait eu un certain retentissement. Riopelle, qui avait participé également à l'Exposition internationale du surréalisme, tenue vers la même époque à la galerie Maeght — alors que Borduas avait décliné l'invitation —, poursuivra sa carrière parisienne et continuera de fréquenter Breton, qui préfacera l'une de ses expositions. Ce qui lui valut l'étiquette de «surréaliste».

Lorsque le peintre évoque, en 1988, le temps de *Refus global*, il tient à préciser que l'automatisme comme tel n'a pas été inventé par Breton mais par l'écrivain-boxeur Cravan, vers 1900. Il tient aussi à dire que *«la seule révolution à laquelle le groupe ait jamais prétendu est une révolution intérieure»*. Quand je lui demande si Borduas a eu raison de dire qu'il était né trop tôt dans un pays trop jeune, il réplique sans l'ombre d'une hésitation: *«Pensez-vous que ce serait différent aujourd'hui?»* La question est lancée. À nous tous de répondre.

1. *Riopelle*, texte, recherche et entretien par L. Gauvin, Radio-Canada FM, septembre 1988. Repris dans *Vie des arts*, n° 161, hiver 1995.
2. *Entretiens avec Fernand Leduc*, suivi de *Conversation avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995, pages 29 et 30.

Essayiste, nouvelliste et critique littéraire, Lise Gauvin enseigne la littérature à l'Université de Montréal.

PHOTO MAURICE PERRON
(EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Riopelle à Otterburn Park, près de Saint-Hilaire, au cours de l'hiver 1948.

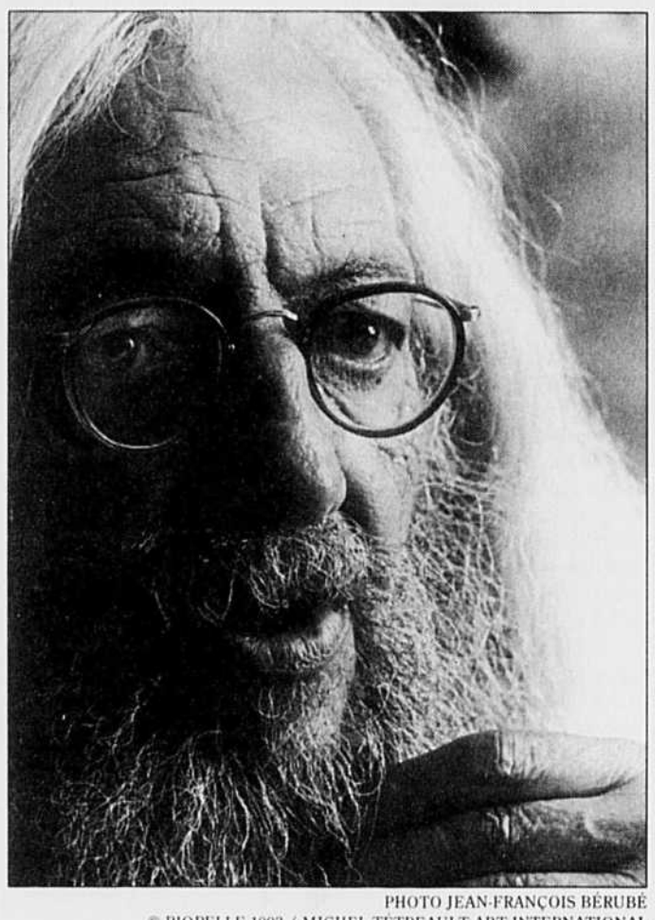


PHOTO JEAN-FRANÇOIS BÉRUBÉ
© RIOPELLE 1993 / MICHEL TÉTREAULT ART INTERNATIONAL

Jean-Paul Riopelle en 1993.

Conserver l'avant-garde

La mémoire, c'est aussi la faculté de conserver ce qui mérite de l'être. C'est pourquoi on parle des musées, des monuments, des noms des rues, des bibliothèques ou des centres d'archives comme de lieux de mémoire. Quel sort est fait aux textes automatistes dans cette logique de préservation collective? Où sont conservés les manuscrits, les lettres, les écrits de Borduas, de Riopelle et des autres? S'ils le sont, évidemment...

STÉPHANE BAILLARGEON
LE DEVOIR

Le professeur François-Marc Gagnon, à qui on doit déjà la biographie de référence sur Borduas, peine et sue depuis des années sur une sorte de portrait de groupe des automatistes. Son gros ouvrage intitulé *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954* devrait paraître d'ici quelques mois chez Lanctôt. *«J'ai l'impression qu'on va plutôt viser l'automne,* dit François-Marc Gagnon. *Je suis en train de corriger les épreuves. Le manuscrit avait 1200 pages et on va probablement être obligés de publier deux volumes.»*

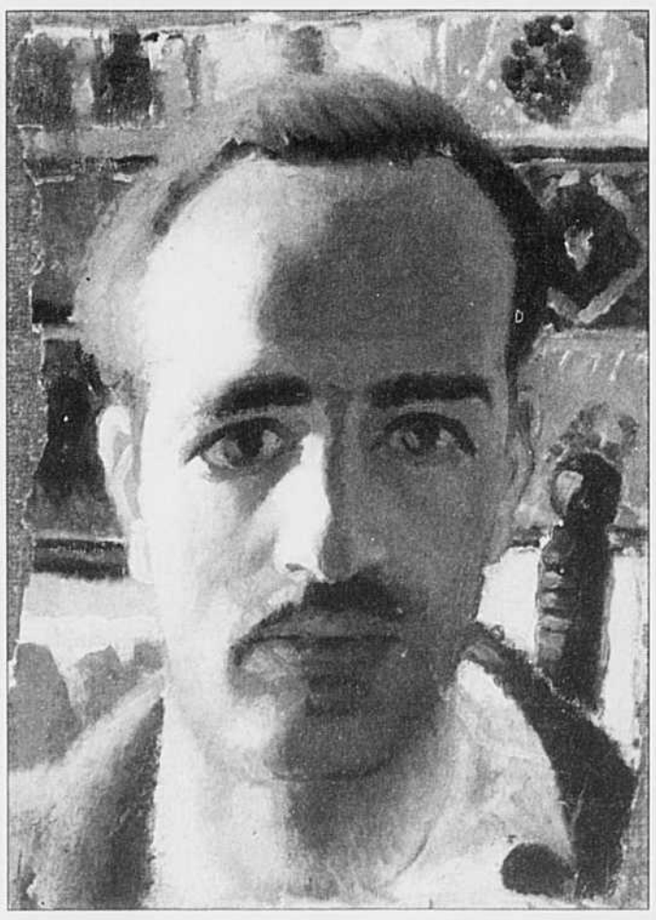
Cette chronique l'a bien sûr obligé à fouiller et farfouiller dans les archives nationales mais aussi dans la documentation personnelle de plusieurs artistes liés au mouvement. Ceci lui permet maintenant de hiérarchiser un peu la richesse et l'intérêt des différentes sources disponibles sur ce qui a germé il y a cinquante ans (et plus) et n'a pas été sans importance.

Tout en haut, il faut évidemment placer la documentation accumulée par le maître lui-même. Borduas était rien de moins qu'un maniaque de ce point de vue. Il conservait tout, mais alors tout, les tickets de métro, les additions de restaurant, même un double carbone de chacune des lettres qu'il envoyait. Dans les années soixante, François-Marc Gagnon a été le premier chercheur à utiliser systématiquement cette manne d'information qui était entreposée chez la veuve du peintre. Il a ensuite convaincu Mme Borduas de léguer la paperasse à une institution.

Les dossiers ont été déposés à la Galerie nationale (l'actuel Musée des beaux-arts du Canada), à Ottawa, au tournant des années soixante-dix, en même temps que plusieurs dizaines d'œuvres. C'est ce très important fonds Borduas qui a ensuite été transféré au Musée d'art contemporain de Montréal. L'établissement dépositaire va y puiser allégrement pour son exposition commémorative.

L'ensemble, comptant environ 12 000 documents, a été classifié par Pierre Théberge alors qu'il était conservateur de l'art canadien au musée d'Ottawa. *«C'est un travail de bénédictin qui m'a occupé pendant des mois, avec une équipe de deux ou trois étudiants de l'Université de Montréal»*, explique celui qui dirige maintenant le MBAC. Pierre Théberge conserve de ce boulot de jeunesse une impression qui ne l'a jamais quitté. *«En fouillant dans ses papiers, j'ai découvert la personne derrière le personnage mythique de Borduas.»* En même temps, il est certain que le peintre était conscient de sa valeur: pourquoi, sinon, aurait-il conservé toutes ses traces mémorielles à l'intention des générations futures? *«Je ne saurais pas le dire autrement,* explique Pierre Théberge: *Borduas savait qu'il était Borduas.»*

Le premier utilisateur du Fonds Théberge (c'est maintenant le nom officiel de la chose) trouve encore là sa plus grande source d'information sur le mouvement automatiste. *«C'est finalement une des leçons du travail pour mon dernier livre: Borduas demeure le pivot central du groupe,* juge le professeur Gagnon, de l'Université de Montréal. *Il recevait des lettres de tout le monde, il écrivait lui-même beaucoup et, en plus, il ne jetait rien. Ses archives sont donc extrêmement utiles.»*



PHOTOTHÈQUE LE DEVOIR

Autoportrait de Borduas en 1928, alors qu'il était âgé de vingt-trois ans.

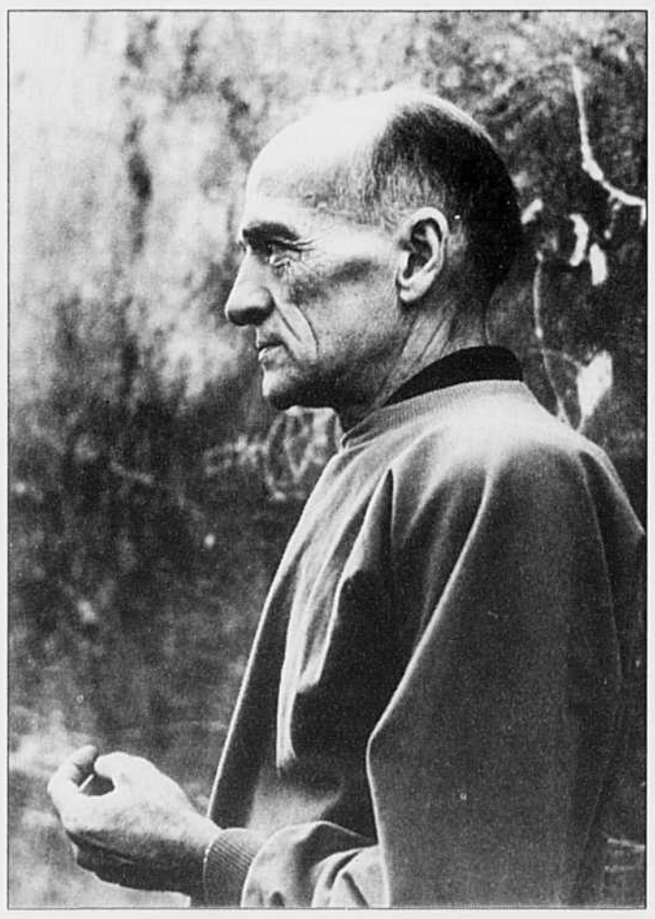


PHOTO JACQUES GODBOUT

Image tirée du film de Jacques Godbout sur Paul Émile Borduas.

François-Marc Gagnon classe en deuxième place les archives personnelles de Jean-Paul Mousseau. *«Paradoxalement, c'est celui qui m'est apparu le mieux organisé»*, confie le spécialiste. Les papiers contenus dans trois grands classeurs, mais aussi des esquisses et des maquettes, étaient *«assez drôlement classés»*, thématiquement (expositions de tableaux, travail de scénographie, etc.) plutôt que chronologiquement. Avec trois étudiants, le professeur a tenté de *«mettre un peu d'ordre dans tout ça»*. *«Ses archives sont très intéressantes. Il savait très bien quoi ramasser et il pensait constamment à l'histoire.»*

Et pour les autres signataires de *Refus global*? Marcel Barbeau a remis ses archives personnelles à l'UQAM, mais François-Marc Gagnon juge que le peintre a conservé davantage d'information sur ses activités plus récentes. Dans certains autres cas, les archives ont déjà été épluchées par des chercheurs et ont fait l'objet de publications sérieuses. Fernand Leduc lui-même a fait paraître une partie de sa correspondance. Les *«œuvres complètes»* (qui ne le sont pas) de Claude Gauvreau ont été publiées, il y a longtemps, par les éditions Parti pris. Son frère, Pierre Gauvreau, projette de reprendre le projet, à la pièce. François-Marc Gagnon et le chercheur Gilles Lapointe ont participé à cette entreprise en publiant les écrits de Claude Gauvreau sur l'art à L'Hexagone. *«Il faudrait aussi publier sa critique théâtrale,* note le professeur. *Mais on a déjà de quoi se mettre sous la dent... »*

La création de fonds spécialisés dans les institutions appropriées (aux archives nationales, dans les musées ou les universités) permet de protéger les documents mais en assure aussi la diffusion. Encore aujourd'hui, certains fonds demeurent contrôlés par les proches des artistes. Ces cerbères peuvent décider arbitrairement de l'accès aux trésors dont ils assurent la garde. François-Marc Gagnon préfère ne pas trop donner de précisions à ce sujet, mais il avoue que *«certains scoops»* lui ont échappé au profit d'autres chercheurs et qu'il entretient des *«relations tendues»* avec certains légataires.

Le cas de Jean-Paul Riopelle est encore plus nébuleux. Sa fille Iseult prépare le catalogue raisonné des œuvres de son père et François-Marc Gagnon a eu de bons rapports avec elle. Mais pour le reste, personne ne sait vraiment où se trouvent les archives du peintre canadien le plus célèbre du monde, pas plus que ce qu'elles contiennent. *«Par contre, ce qu'on peut trouver dans les journaux sur Riopelle est ahurissant,* affirme le professeur Gagnon. *En fouillant sur quelques années, on remplit vite un classeur.»*

C'est évidemment ce qu'il a fait. Et qu'adviendra-t-il de sa propre documentation quand il prendra sa retraite, d'ici deux ans? François-Marc Gagnon accumule des documents depuis quatre décennies. D'autres professeurs ont amassé de petits trésors sur cette période phare, mais aussi sur l'avant et l'après-Borduas. *«Ce serait formidable si on regroupait tout ça,* conclut François-Marc Gagnon. *J'ai déjà rêvé de fonder un centre de documentation en art canadien à l'université. Mais je n'ai jamais trouvé les fonds.»* Un autre beau projet pour le Musée d'art contemporain de Montréal...

Les 50 ans de **Refus global**

Le statut de la statue

Les automatistes devraient s'émerveiller de ce qui se produit autour des célébrations entourant le cinquantième anniversaire de leur manifeste, les expositions, les tables rondes, les conférences. Seulement voilà, un film, un certain film sur certains enfants de certains refus-globalistes, laisse un arrière-goût amer à la sauce commémorative. Du moins pour Fernand Leduc et Thérèse Renaud, deux signataires du fameux manifeste.

STÉPHANE BAILLARGEON
LE DEVOIR

Ils n'y échapperont pas. La commémoration de la bougie d'allumage moderniste illuminant la Grande Noirceur aurait pu tourner à l'éloge, à l'apologie, au panégyrique, bref à la consécration méritée et légitimement attendue. Mais voilà. Un certain film sur certains enfants de certains signataires est venu un peu beaucoup... malicieusement brouiller les certitudes. Le documentaire *Les Enfants de Refus global*, de Manon Barbeau, a sinon jeté des doutes, du moins suscité d'agaçantes questions (voir l'article d'Odile Tremblay en page E 14). Eh, quoi? Ces héros mythiques étaient aussi, parfois, humains, trop humains? Pour transformer le monde, ces avant-courriers de notre modernité ont négligé leur demeure? Pour créer, ils ont donc laissé se détériorer leur première (pro)création?

Ils n'échapperont pas à ces questions. Mais franchement, elles les embêtent au plus haut point. *«On a le sentiment que certains veulent à tout prix salir notre passé, notre réputation»*, commente Fernand Leduc, rencontré en compagnie de son épouse, Thérèse Renaud, il y a quelques semaines. Les deux cosignataires de *Refus global*, toujours établis à Paris, étaient alors à Montréal pour assister au Festival des films sur l'art, où étaient projetés un documentaire consacré à Leduc mais aussi ce maudit manifeste en images, *Les Enfants de Refus global*. *«On veut faire de nous des monstres qui avons piétiné nos enfants,* poursuit-il. *Thérèse et moi sommes mariés depuis cinquante ans. Nous avons une fille très équilibrée. C'est autre chose que ce que raconte ce film. Et puis, oui, il y a eu des séparations, et des enfants en ont souffert. C'est malheureux, mais on voit ça partout aujourd'hui.* [...] *Mais voilà, les gens pensent que notre refus allait jusque-là, jusqu'à refuser la famille. Ce n'est pas vrai!»*

Thérèse Renaud précise d'ailleurs qu'à son sens, le manifeste visait moins certaines traditions et certaines valeurs, *«toujours valables»*, que l'hypocrisie ambiante. *«On critiquait la fausseté, les compromis, la domination du pouvoir, l'imposition de la peur, pour faire place à la magie, à l'amour et à la liberté»*, dit-elle en farfouillant dans un exemplaire de *Refus global* pour en citer un extrait éclairant qui se termine par cet appel, en lettres majuscules (sauf la dernière phrase): *«Place à la magie! Place aux mystères objectifs! Place à l'amour! Place aux nécessités! Au refus global nous opposons la responsabilité entière.»*

L'écrivaine en rajoute, concentrant davantage son tir sur la réalisatrice du documentaire, Manon Barbeau, la fille du peintre Marcel Barbeau. *«Le titre n'est pas bon. Elle aurait dû dire: "Moi et le* Refus global*", ou plutôt: "Mon père et moi". Parce que son histoire, ce qui est arrivé à ses parents et à son frère* [devenu schizophrène] *n'a rien à voir avec le* Refus global.*»* Thérèse Renaud ose même un douteux, très très douteux parallèle entre ce documentaire et les thèses négationnistes, niant la Shoah! *«Il y a même des professeurs d'université qui contestent l'Holocauste. Est-ce qu'on peut accepter ça? Bien sûr que non, parce que c'est aller contre la vérité.* [...] *On ne peut pas raconter n'importe quoi.»*

Allons-y donc pour leur version. Fernand Leduc parle avec reconnaissance de ses années de fondation et de formation pour lui-même, auprès de Borduas, entre 1942 et 1947. *«On se réunissait chez moi ou dans l'atelier de Borduas. On discutait d'art mais aussi des problèmes de la société.»* De leur société, en fait, conservatrice à souhait. Dans les cours de dessin, les modèles masculins portaient des espèces de couches pour cacher leur virilité. Le gouvernement Duplessis cadenassait les locaux des communistes et pourchassait les témoins de Jéhovah. Fernand Leduc, qui ne mâche décidément pas ses mots lui non plus, ose parler d'une *«petite dictature politique soutenue par le clergé»*.

«On étouffait et c'est contre ce climat qu'est né Refus global, ajoute-t-il. *Ce texte est d'abord un appel à la création, dans la liberté fondamentale. Pour la société québécoise, c'était un commencement, mais pour moi, personnellement, c'était un achèvement. J'ai ensuite suivi ma propre voie, comme tous les autres membres du groupe.»*

En fait, pour lui et son épouse, il y a un avant et un après-*Refus global*, mais pas de «pendant». Les Renaud-Leduc ont signé le manifeste de France, où ils étaient déjà installés depuis 1946 et où ils demeurent toujours. *«Nous avions déjà pris une certaine distance, au moins géographique, avec le groupe,* explique Fernand Leduc. *Tout le côté matériel de la réalisation concrète du manifeste nous a échappé. Mais bon, le texte, nous l'avons reçu et nous l'avons signé. Je dois malheureusement dire qu'il y avait un côté macho dans le groupe. Aucun texte n'a donc été commandé à Thérèse, qui avait pourtant déjà publié.»*

Elle-même ne s'offusque pas trop de cet oubli. Elle parle encore très respectueusement de *«Monsieur Borduas»* et rappelle qu'elle a en fait très peu connu les autres cosignataires. *«À la fin de la guerre, on a eu le désir de respirer, d'aller voir ce qui se passait à l'étranger. Je suis partie dès 1946. En même temps que moi sont partis Riopelle, Jean-Louis Roux, Jean Gascon, Pierre Elliott Trudeau, Éloi de Grandmont, Guy Viau... Mais ce n'était pas un exil. Personne n'a été forcé de quitter le pays à cause de* Refus global. *Borduas a été le plus touché en perdant son job. Mais lui non plus, on ne l'a pas expulsé du pays.»*

Et maintenant, qu'en reste-t-il? Pour Thérèse Renaud, ce texte est rien de moins qu'un point de repère incontournable de la société québécoise. *«Tous les peuples ont des textes fondateurs et le* Refus global *est un texte fondateur pour nous, Québécois ou Canadiens français, appelez ça comme vous voulez.»*

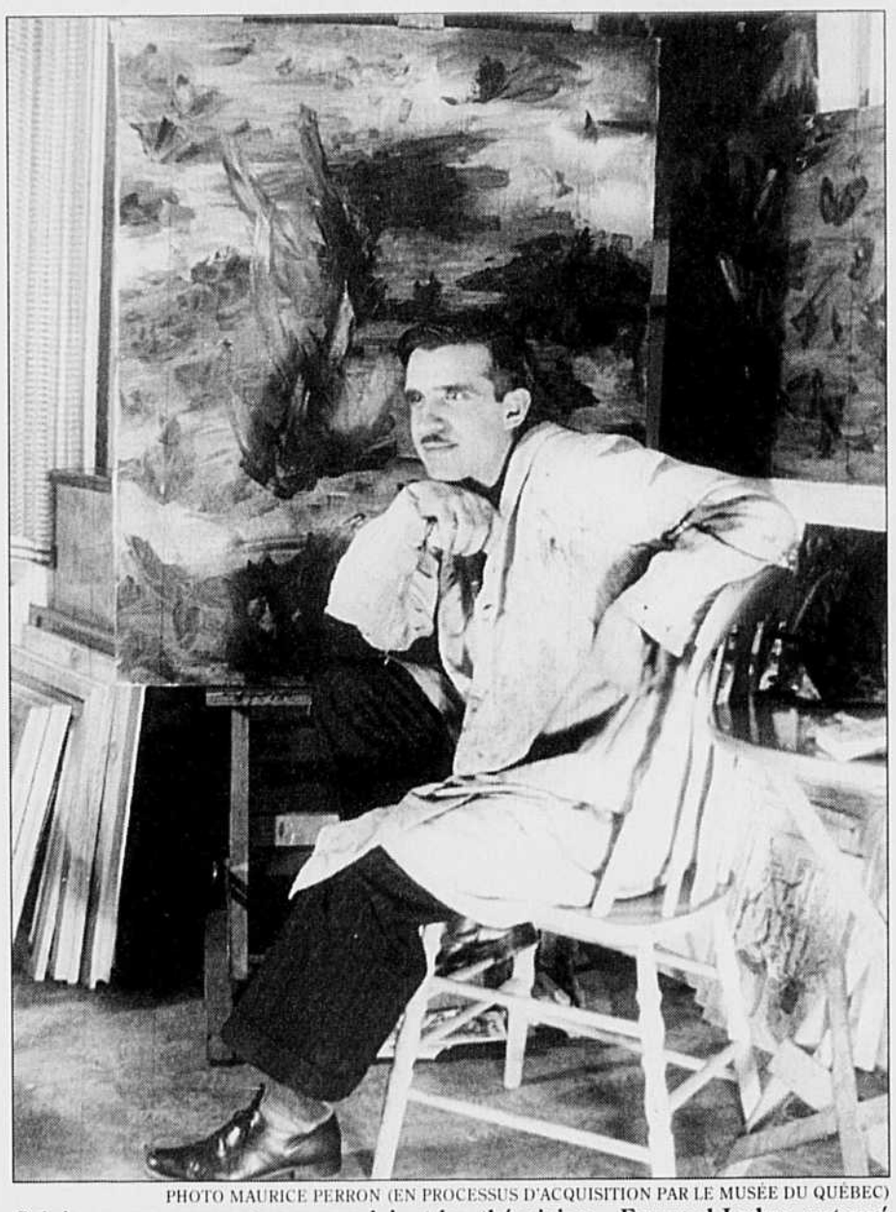


PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Celui que ses compagnons appelaient le «théoricien», Fernand Leduc, entouré de tableaux dans son atelier de la rue Lorne Crescent, en 1946.

PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Thérèse Renaud en 1953. Poétesse, elle est notamment l'auteur du recueil *Sables du rêve*, publié en 1946 et illustré par Mousseau.

Un cri de révolte

MARIE-ANDRÉE CHOUINARD
LE DEVOIR

Il avait 25 ans le jour où il a décidé d'endosser *Refus global*. 50 ans après cette bouffée de rage envoyée à la face d'une société étouffant les écarts de conduite tapageurs, Pierre Gauvreau évoque le brûlant texte avec des pointes de déception dans la voix. Il s'agissait d'un cri de révolte en 1948; malgré un contexte différent, ça l'est encore aujourd'hui. Parce que la société persiste à faire la sourde oreille.

«La société dans laquelle on était obligés de vivre était néfaste parce qu'elle nous empêchait de vivre les aventures de notre époque, raconte Pierre Gauvreau, peintre du groupe des automatistes et réalisateur à qui on doit *Le Temps d'une paix*, *Cormoran* et le récent *Volcan tranquille*. *Nous considérions que les religions, comme systèmes d'explication de l'univers, étaient largement dépassées et qu'elles servaient à maintenir les gens dans l'ignorance. Quand on sort d'une guerre qui a duré cinq ans et qu'on retombe dans une société dirigée par Maurice Duplessis, avec la Loi du cadenas, les évêques, les dénonciations, la censure et tout ce que vous voulez, c'est inacceptable, ça révolte!* Refus global *est arrivé au moment où on a dit: "On ne peut plus endurer ça sans protester."»*

Révolte d'alors, rébellion d'aujourd'hui. *«Au point de vue fondamental, rien n'a changé. Absolument rien.* Refus global, *c'était un refus généralisé d'aborder la question de la religion, et on ne l'aborde toujours pas. Les questions posées par* [le peintre Paul] *Gauguin: "D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?", on n'y a pas répondu. La société dans laquelle nous vivons actuellement base sa prospérité sur le fait qu'elle nous garantit que nous n'avons aucune question à nous poser.»*

Pierre Gauvreau a transféré sa rébellion, jadis portée sur le pouvoir de la religion, sur cette *«société de consommation»* qui a pris le relais comme «occultrice» d'idéaux.

Cette même société commande une célébration autour de la parution du manifeste *«alors qu'il n'y a rien à célébrer»*, affirme le signataire dont les multiples — et différents — visages publics ont constitué un personnage mystérieux. *«Voilà une des absurdités de la société de consommation: décider de célébrer quelque chose tout simplement à cause d'une date. C'est une attitude primaire, pour ne pas dire primitive, que de célébrer quelque chose uniquement sur la base d'une date anniversaire. Mais tout ça ne dénote absolument aucun intérêt pour le contenu du manifeste, ni même son histoire. Je suis d'ailleurs toujours assez surpris de rencontrer des gens qui ont des opinions très arrêtées sur* Refus global *mais qui — et on s'en rend compte en grattant un peu — ne l'ont même jamais lu.»*

PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Pierre Gauvreau, 1946. Sa rencontre avec Borduas, au cours de l'été 1941, marque le début d'une amitié sincère entre les deux hommes.

PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Bruno-M. Cormier, 1947. Médecin et psychiatre, Cormier fut un ardent défenseur de la révolution artistique. Il signe le texte *«L'œuvre picturale est une expérience»* dans *Refus global*.

Exit la célébration, mais bienvenue à un moment désigné, anniversaire oblige, qui pourra peut-être amener les gens à s'interroger sur les symboles *«que la société charrie»* et à creuser pour y déceler une parcelle de vérité. Avant que quelques centaines d'exemplaires du manifeste incendiaire fassent leur apparition sur les tablettes du libraire Henri Tranquille, c'est dans la maison des Gauvreau — Pierre, Claude et leur mère — qu'on tapa les textes destinés ensuite à un imprimeur du boulevard Saint-Laurent.

Pierre Gauvreau se rappelle le long silence qui a suivi la publication du manifeste, un mutisme d'autant plus difficile pour ceux des signataires, comme lui, qui sont restés au pays, n'optant pas pour la voie de l'exil. *«Bien sûr, on ne s'attendait pas à ce que tous les gens qui fréquentaient nos expositions, les journalistes qui avaient des positions assez critiques sur Duplessis, nous emboîtent le pas. Mais un silence tel que celui qu'on a observé, pendant près de 20 ans? Non, on n'aurait pas pu prévoir cela.»*

Dans *Le Devoir* du 25 septembre 1948, Gérard Pelletier livre sa position sur le manifeste. *«Nos amis nous pressent de formuler notre opinion sur cette profession de foi d'un groupe de jeunes,* écrit-il. *J'accepte même et trouve normal que ces jeunes automatisent avec férocité. Il est vrai que notre pays manque de maîtres, il est vrai qu'une grande inquiétude travaille la jeunesse et qu'elle cherche toute seule des voies qui débouchent sur la lumière.»*

Pierre Gauvreau rigole: *«C'est l'une des seules défenses que nous avons eues à l'époque. Il a fait un appel à l'indulgence en disant: "Pardonnez-leur, ces jeunes-là sont à la recherche de Dieu." Un groupe d'entre nous avons réagi en disant: "Ce n'est pas du tout cela. Et si Dieu existe, de toute façon, on est du bord du diable!"»*

Le manifeste, qui ne trouvait évidemment pas preneur du côté des éditeurs, fut publié par la maison Mithra-Mythe, créée par Maurice Perron, l'un des signataires. Cinquante ans plus tard, les mythes circulent toujours autour de *Refus global* et s'enracinent. *«On parle toujours de Borduas et de ses disciples, et l'image que ça charrie, c'est celle du maître et d'une dizaine de petits gars autour qui écoutent. Ce n'était pas la réalité! On était adultes. Moi, je revenais d'un séjour outre-mer où j'avais servi comme officier: est-ce que ça ne faisait pas de moi un adulte, ou juste un petit gars qui suivait Borduas?»*

Manifeste nationaliste, *Refus global*? *«Jamais! Borduas a déjà dit qu'il haïssait les nationalistes!»* Manifeste né de la pensée d'un groupe structuré? *«Nous ne formions pas une association ou un club sélect, contrairement à ce que croient les gens. C'était disparate, très lâche comme structure. Tout ce qui nous regroupait, c'était la voie de l'automatisme, chercher à s'exprimer le plus librement possible en tant qu'individus.»* Manifeste, œuvre des peintres automatistes? *«On oublie tous les autres! Il y avait ce psychiatre, très connu de par le monde, Bruno Cormier, et puis les femmes, qu'on a eu tendance à oublier.»*

Déçu jadis par le long silence des compatriotes, déçu aujourd'hui parce que les questions posées par *Refus global* n'ont toujours pas trouvé réponses. Dans son atelier de Saint-Armand, oasis de lumière et de fleurs, propices à la création sous toutes ses formes, Pierre Gauvreau hausse le ton et lève le poing lorsqu'on lui demande s'il garde espoir que le cri soit entendu. *«Garder espoir? Bien sûr que je garde espoir! Dieu n'existe pas, merde! Dieu n'existe pas! On ne va pas continuer à dire le contraire parce que quelqu'un va nous taper sur les doigts ou parce que ça fait pleurer maman! Il faut devenir adultes à un moment donné, non? La société n'a pas le choix. Elle peut bien retarder et repousser l'échéance, mais la question la rattrapera bien un jour.»*

«Au refus global nous opposons la responsabilité entière.»

Les 50 ans de **Refus global**

Le cercle des **femmes** automatistes

ROSE MARIE ARBOUR

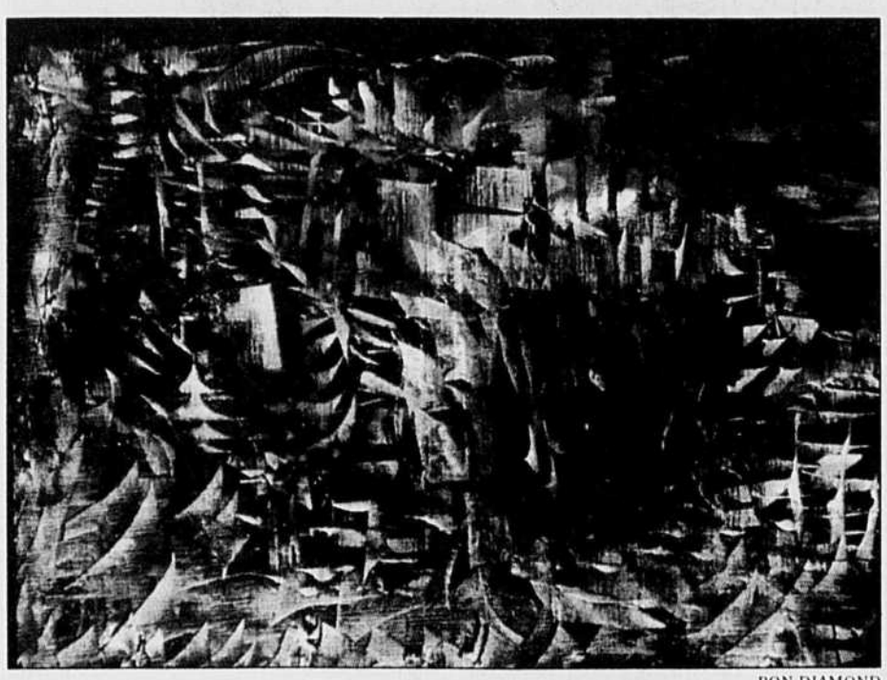
En 1940, les femmes du Québec obtenaient le droit de vote. L'éducation des filles devenait plus accessible et plus variée, mais l'objectif de la plupart des programmes qui leur étaient destinés ou de la formation qu'elles allaient chercher dans diverses institutions était d'en faire de meilleures épouses et mères.

L'École des beaux-arts, depuis sa fondation au début des années 20, avait été un de ces lieux d'enseignement faciles d'accès pour les femmes: l'école exigeait comme préalable une septième année; de plus, elle était gratuite. Sur le plan des mentalités, ajoutons que la pratique artistique était considérée comme «féminine» et que l'art était une activité de loisir à fonction décorative. C'est ainsi que s'expliquait le nombre proportionnellement élevé de femmes inscrites à l'École des beaux-arts de Montréal: en attendant de se trouver un mari, les femmes formaient leur goût et leur dextérité.

C'est dans un tel contexte que se trouvèrent les jeunes étudiantes de l'École des beaux-arts de Montréal qui allaient contribuer à former le groupe autour de Borduas: Magdeleine Arbour, Magdeleine Desroches, Louise Renaud et Françoise Sullivan y suivaient soit les cours réguliers, soit les cours du soir. Elles faisaient bande à part avec Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Bruno Cormier, Adrien Vilandré: avec d'autres, ils donnèrent du fil à retordre aux autorités de l'école.

Le groupe s'élargit rapidement et les rencontres régulières qui avaient lieu chez Borduas, chez Fernand Leduc, chez les frères Gauvreau, accueillaient non seulement les jeunes femmes fréquentant l'école mais aussi Marcelle Ferron-Hamelin (peintre), Muriel et Dyne Guilbault (comédiennes), Thérèse Renaud (poète), Jeanne Renaud (danseuse), Mimi Lalonde, Françoise Lespérance, Suzanne Meloche (peintre et écrivaine). Pour diverses raisons, toutes ne signèrent pas *Refus global*, non plus que tous les hommes qui faisaient partie du groupe élargi.

Les femmes signataires de *Refus global*, au nombre de sept (sur seize), sont représentatives de l'éventail des pratiques artistiques et d'entrecroisements disciplinaires propres aux femmes du groupe élargi: Magdeleine Arbour, designer avant la lettre, pratiquait les arts appliqués et décoratifs, Marcelle Ferron-Hamelin était peintre, Muriel Guilbault, comédienne, Louise Renaud, peintre, Thérèse Renaud, écrivaine; Françoise (Lespérance) Riopelle deviendrait plus tard danseuse et Françoise Sullivan était peintre et danseuse.



RON DIAMOND

Huile sur toile marouflée sur carton de Marcelle Ferron, intitulée *Cercle Nacarat*, 1948, collection du Musée d'art contemporain de Montréal.

Les pratiques artistiques des femmes automatistes

Ces femmes s'impliquaient entre autres dans la production d'écrits littéraires et théoriques: lors de son lancement en 1948, *Refus global* était accompagné, entre autres, d'un texte signé par Françoise Sullivan, intitulé *La Danse et l'Espoir*.

Un peu plus tôt, dès 1946, Thérèse Renaud avait publié un recueil de poèmes intitulé *Les Sables du rêve*, qui constitue une des premières publications — sinon la première — d'un texte poétique automatiste. C'est depuis Paris, où elle épousera Fernand Leduc en mai 1947, qu'elle signa *Refus global*.

Quant à Suzanne Meloche, qui ne signa pas le manifeste *Refus global*, elle fit quand même partie du groupe à partir de 1946: peintre, elle participa aux Salons du Printemps de 1946 et de 1947, chaque fois choisie par Borduas qui était alors membre du jury de la section «jeunes». Meloche écrivait aussi de la poésie mais n'avait alors rien publié. À l'été 1948, Suzanne Meloche avait épousé Marcel Barbeau qui, lui, signera *Refus global*. En 1949, un des manuscrits de Suzanne (Meloche) Barbeau fut confié à Borduas afin d'être publié, mais le recueil resta sur les tablettes de l'atelier du peintre. Ce n'est que bien plus tard que le manuscrit refera surface: *Aurores fulminantes* parut pour la première fois en 1980 dans la revue *Les Herbes rouges*.

Ce qui frappe, notamment chez les femmes rattachées au groupe des automatistes, est l'éventail des disciplines qu'elles pratiquaient: de la danse au théâtre et à l'écriture, de la peinture à la mise en scène. Elles animaient nombre de réunions du groupe et contribuaient à l'organisation des événements artistiques, particulièrement des expositions. À ce chapitre, le rôle de Louise Renaud fut remarquable: dès 1943, elle s'installa à New York et transmit régulièrement aux futurs automatistes une information précieuse et difficilement accessible autrement sur le surréalisme français et ses représentants, alors exilés à New York, et sur l'avant-garde artistique. Elle assura pendant plusieurs années des liens entre le milieu new-yorkais où elle évoluait et ses amis de Montréal, rapportant de la métropole américaine de la documentation sur les manifestations d'avant-garde qui couvraient un nombre impressionnant de médiums et de disciplines: danse, musique, théâtre, arts visuels, littérature, photographie et cinéma.

Louise Renaud occupait une position privilégiée pour rendre compte des discussions et débats sur ce surréalisme qui intéressait tant les futurs automatistes: gouvernante auprès des enfants de Pierre Matisse qui avait une galerie à New York, elle rencontra par cette entremise de nombreux artistes européens liés au surréalisme: Matta et sa femme, Chagall et sa première femme, Dorothea Tanning, Max Ernst, Marcel Duchamp, André Breton, Arshyle Gorky... *«Elle secouait tout le monde»*, témoigne Jeanne Renaud, sa sœur.

Au sein du groupe automatiste, Louise Renaud est emblématique du rôle joué par la plupart des femmes qui en faisaient partie, tant par sa capacité d'animatrice qu'en tant que disséminatrice de renseignements et de savoirs sur les avant-gardes artistiques. C'est également à New York que Françoise Sullivan et Jeanne Renaud séjournèrent et développèrent le projet artistique, en danse, d'exprimer l'inconscient, projet qui allait dans le sens de l'automatisme tel qu'il était en train de se définir à Montréal. La découverte du rêve et de ses interprétations, suivant les voies tracées par Freud, fut pour ces femmes d'une importance capitale car elle leur faisait privilégier les méthodes d'improvisation chorégraphique.

Lors du *Récital de danse* que Françoise Sullivan et Jeanne Renaud présentèrent à la Maison Ross, le 3 avril 1948 (rue Peel, à Montréal), elles improvisèrent librement des chorégraphies à partir d'un poème écrit par Thérèse Renaud et récité par Claude Gauvreau. Dans une autre pièce intitulée *Dédale*, les rythmes naturels du corps sont reliés à la respiration — les danseuses sont pieds nus, elles n'ont pas de scène à proprement parler et ne répondent à aucun des codes dominants de la danse alors pratiquée au Canada.

Même si plusieurs des jeunes qui fréquentèrent l'École des beaux-arts de Montréal étaient peintres, il n'y en eut qu'une, Marcelle Ferron-Hamelin (elle avait étudié à l'École des beaux-arts de Québec), qui se fit connaître comme peintre. Elle fréquenta le groupe automatiste à partir de 1944, date à laquelle Gilles Hénault l'aurait présentée à Borduas. Marcelle Ferron ne fit pourtant pas partie des quatre expositions qui contribuèrent alors, et de façon décisive, à la représentation publique des automatistes, qui se construisit autour des hommes peintres. Ces expositions décisives eurent lieu entre 1946 et 1949: *The Borduas' Group*, organisée par Françoise Sullivan en janvier 1946 au Studio de Franciska Boas à New York, *Exposition de peinture*, tenue en avril de la même année, au 1257 de la rue Amherst à Montréal, l'exposition dite de Montréal, présentée en février-mars 1949 au 75 de la rue Sherbrooke, et, à Paris, en juin-juillet de la même année, l'exposition intitulée *Automatisme* à la galerie du Luxembourg.

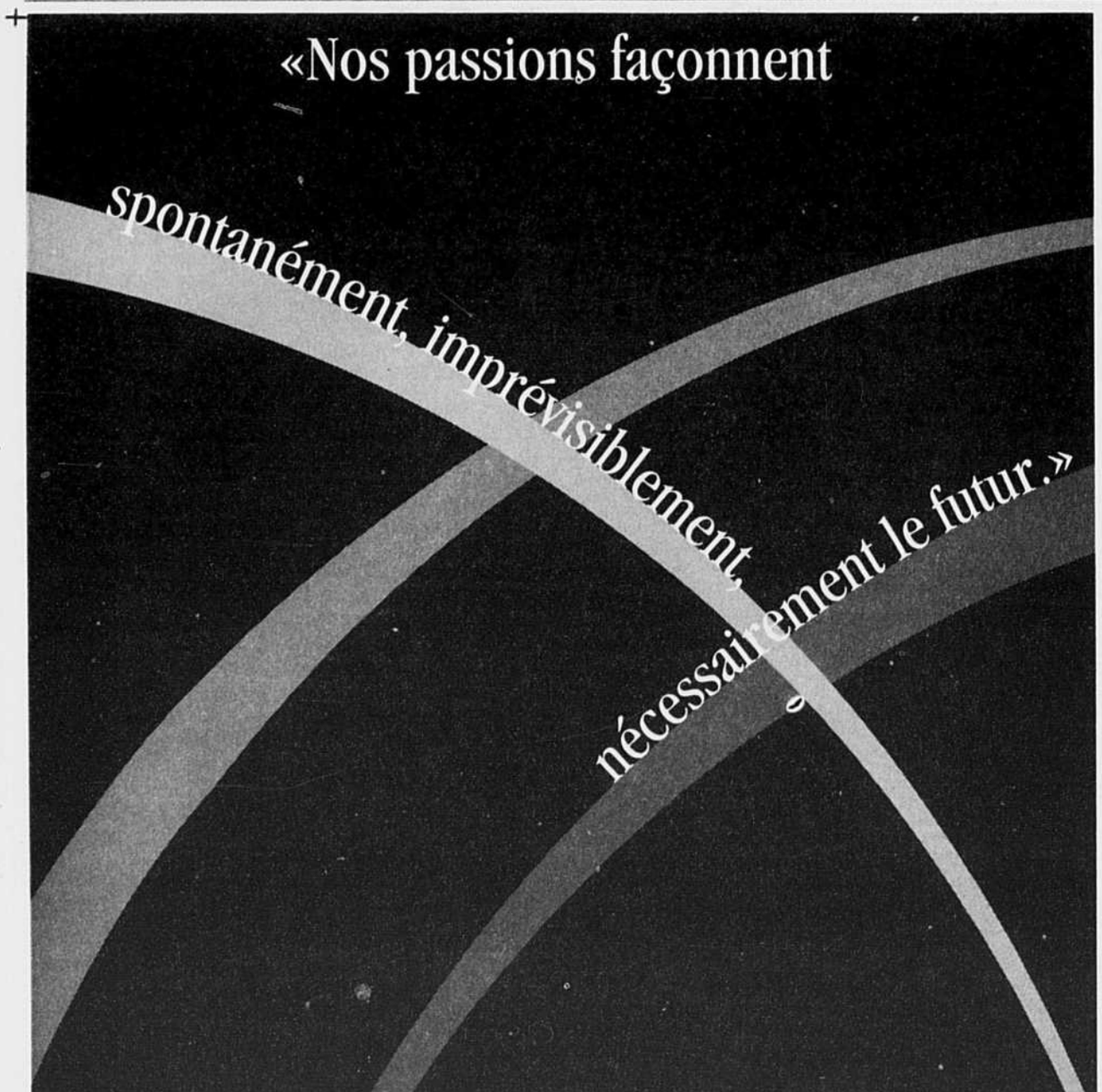
Ce ne sera qu'après la signature de *Refus global* (1948) et après la tenue des deux dernières expositions mentionnées (1949) que Marcelle Ferron exposera enfin avec les peintres automatistes.

Dans le domaine des arts appliqués, Magdeleine Arbour contribua à sa façon à ouvrir le regard des gens, habitués à des codes stéréotypés d'organisation de l'environnement intérieur.

L'apport dominant des femmes automatistes

L'interdisciplinarité n'était pas une question qui occupait les débats du groupe automatiste, que ce soit sur le plan théorique ou sur celui des réalisations, bien que quelques hommes, et non des moindres, s'y adonnaient. L'éventail des disciplines pratiquées par les artistes du groupe ne fut qu'une seule fois noté par un critique d'art, en 1948, comme trait représentatif du groupe. La peinture demeura le médium privilégié et représentatif des automatistes du fait aussi que Borduas était avant tout un peintre. Mais il n'y a aucune excuse aujourd'hui pour ne pas remettre dans une perspective qui aboutit à l'interdisciplinarité en art actuel l'apport particulier des femmes automatistes dont la conception de la création artistique était, pour la majorité, éclatée et ouverte.

Rose Marie Arbour, historienne de l'art, est co-auteure d'un ouvrage en deux tomes intitulé* Les arts visuels au Québec dans les années soixante. *Elle enseigne à l'Université du Québec à Montréal.



La coalition
Partenaires pour la souveraineté
s'associe à la commémoration
du 50e anniversaire
du *Refus Global*

« [...] que seul un complet épanouissement
de nos facultés d'abord, et ensuite,
un parfait renouvellement des sources
émotives puissent nous sortir de l'impasse
et nous mettre dans la voie
d'une civilisation impatiente de naître. »
(tiré du REFUS GLOBAL)

et propose en tirage limité
cette estampe d'interprétation
d'une œuvre d'une cosignataire du *Refus Global*,
Marcelle Ferron,
qui a eu la générosité d'en permettre l'édition.

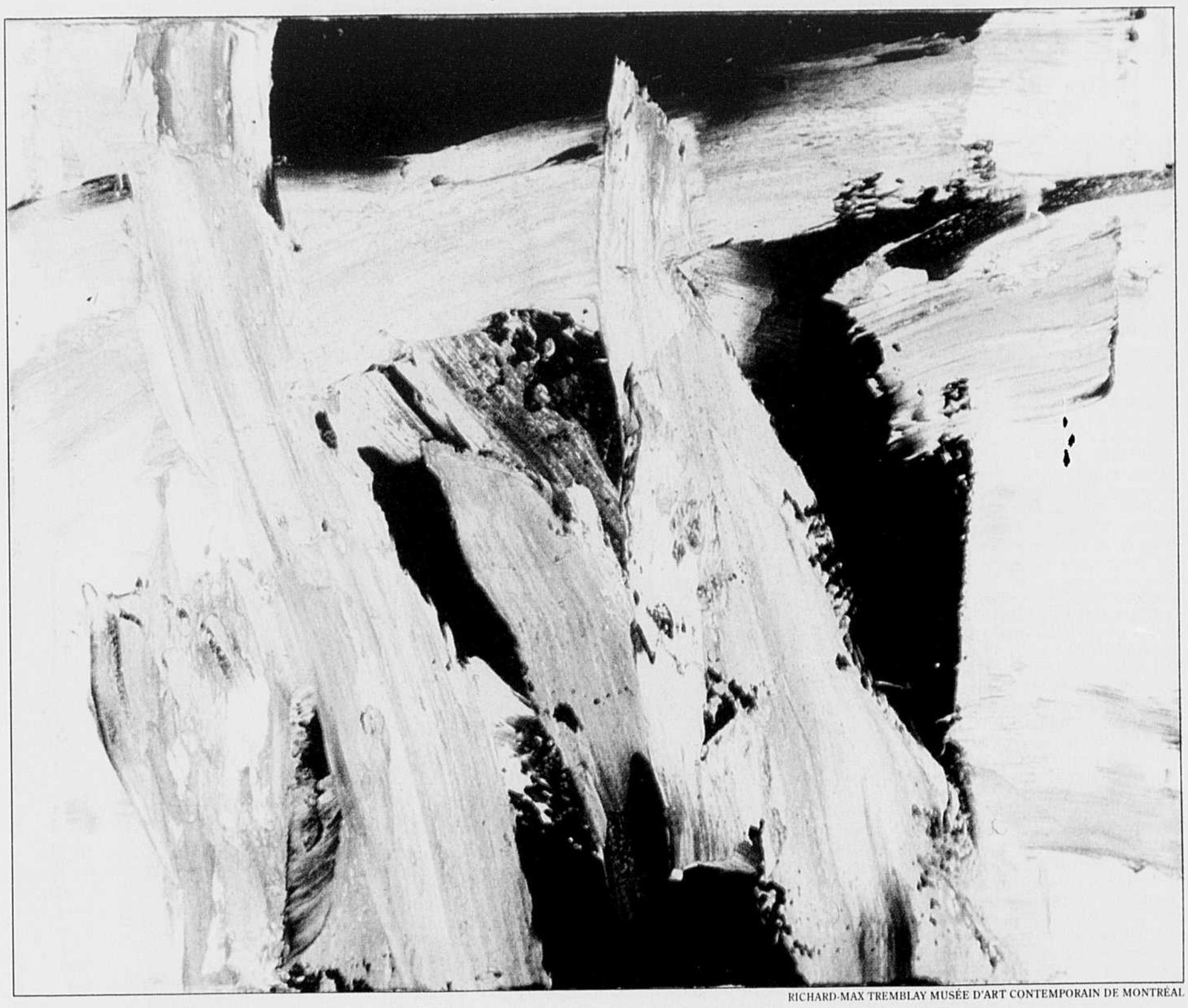
PARTENAIRES POUR LA SOUVERAINETÉ

Pour information : (514) 521-7751

Les 50 ans de **Refus global**

Les débats

Finalement, quel était ce «refus global»? Contre quel système d'oppression s'agissait-il de s'opposer? Et d'où venait l'exemple, à prendre ou à donner? Deux textes de cette section la plus analytique interrogent d'abord la signification et la portée de la rupture, en art comme en société, d'hier à aujourd'hui. Un texte tente de situer le manifeste dans le contexte de l'individualisme, que les signataires de *Refus global* ont revendiqué de façon radicale. Un autre encore présente un Paul Émile Borduas lecteur de son propre ouvrage, au fil des années qui ont suivi la parution du manifeste. Un dernier article questionne le choix de l'exil vers des contrées jugées plus clémentes et plus cultivées de certains signataires et particulièrement de Borduas, autour de la parution du brûlot.



RICHARD-MAX TREMBLAY MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Huile sur toile de Paul Émile Borduas, sans titre, vers 1959.

Les **frontières** de nos rêves ne sont plus les mêmes

LISE LAMARCHE

Ce texte est un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement, pour reprendre quelques mots de *Refus global*. On me demande de réfléchir aux refus et aux ruptures en art, hier et aujourd'hui. Vaste programme. Les praticiens de l'histoire de l'art, comme les avocats (d'un bord ou de l'autre), sont armés pour donner tous les précédents ayant trait aux révoltes, aux transgressions, aux ruptures, aux refus, aux rejets, et surtout pour rassurer tout un chacun sur le beau sort finalement réservé aux œuvres de qualité, à celles qui trouveront au bout du compte leur vraie place sur les cimaises ou, à défaut, sur les planches en quadrichromie des *coffee-table books*. Tout cela devrait conforter le moral des artistes, les empêcher de sombrer dans la dépression ou de se couper quelque chose. Aux avant-gardistes attardés, en mal d'un coup fumant, nous signalons que l'oreille, c'est déjà fait.

Mais la bourgade plastique n'a pas une population homogène, «clonesque» pour le dire en 1998, cette langue d'un autre genre. Il s'y trouve d'autres intervenants et, dans le cas qui nous occupe, des galeristes, des critiques, des commissaires, des conservateurs, des directeurs de musée ou de centre d'exposition, des étudiants en arts visuels, des professeurs d'art et d'histoire de l'art, des théoriciens, des sociologues, etc. Comme au temps jadis, celui de *Refus global*, mais avec des quotas et des accents différents.

Retour en arrière

Refus et ruptures. Par rapport à quoi, dans la seule bourgade plastique? Relisant *Refus global*, ou le lisant pour la première fois, on s'étonnera sans doute de voir si peu d'allusions au domaine strictement artistique: la bourgade plastique, justement, les expositions collectives, les ventes et les collectionneurs étant relégués en fin de parcours dans une section sous-titrée *«Règlement final des comptes»*, sorte de codicille (de repentir?) important pour le sociologue de l'art. Il m'a toujours semblé un peu étrange qu'un groupe largement constitué de jeunes personnes, comme on disait à l'époque, ait à se défendre face à un marché de l'art quasi inexistant à la fin des années quarante. La rupture serait ici propre à Borduas, dont la carrière remontait plus loin dans le temps et qui avait connu le système parisien des années trente. Mais les autres? Peut-on rompre avec le rien? Dilemme de Lichtenberg qui parlait d'un couteau sans lame dont le manche est absent... Peut-on refuser d'entrer au musée (le singulier ici est nécessaire puisque c'est le règne absolu de l'Art Association, futur Musée des beaux-arts) quand on sait déjà que ses portes ne s'ouvrent que difficilement lors des annuels Salons du Printemps et de quelques expositions à la Galerie XII? D'autant que le temps n'est pas encore venu de faire accéder les jeunes artistes à l'espace muséal. Il fallait alors avoir un peu de bouteille (et je ne parle pas du cidre et autres élixirs des vernissages décrits avec une grande précision par Claude Gauvreau dans l'une de ses merveilleuses lettres à un fantôme). Pourquoi refuser avec fracas les expositions et les ventes quand les points de vente spécialisés que sont les galeries d'art se comptent alors sur les doigts d'une seule main à Montréal et en région? Pourquoi récuser quelques transactions et les mettre au rang de malentendus involontaires? Il y a là, croyons-nous, un effet-manifeste, un effet de manche propre à ce genre littéraire. Un lecteur malveillant croira que nous nous en plaignons. Au contraire. Ces phrases, comme d'autres dans le manifeste, lui donnent son allure et ne sauraient souffrir d'être mises à l'épreuve d'un principe de réalité bassement mercantile. Le refus des esthétiques dominantes (l'activité académique a un autre prestige à notre manque de jugement) est à peine effleuré dans *Refus global*, sans doute parce que la vraie vie est ailleurs, c'est-à-dire dans les œuvres que produisent alors la plupart des signataires. Les sculptures de Riopelle ou *Danse dans la neige* de Sullivan, pour ne donner que ces deux exemples, n'ont pas à se démarquer de l'académie. Elles sont autres, tout simplement: temporaires, éphémères, inclassables alors. *«En face des tableaux de cette exposition, vous serez sans idée»*, comme l'écrit Borduas dans ses *Commentaires sur des mots courants*, texte qui suit le manifeste.

En 1968, autre anniversaire de *Refus global* et branle-bas de combat dans la bourgade. Un musée d'art contemporain, des galeries marchandes en plus grand nombre, les premiers signes d'autogestion, l'implication plus importante de l'État dans le paysage culturel, tout cela vient modifier la donne. Sous peu, l'UQAM (aujourd'hui l'UQÀM: on n'arrête pas le progrès, disait ma grand-mère) ouvrira ses portes à des milliers d'étudiants en arts plastiques. Nous en sommes au grand moment de l'engagement du travailleur culturel face à l'exploiteur bourgeois et aux AIE (acronyme d'«appareil idéologique d'État». Althusser reconnaîtra les siens. Je le dis pour les plus jeunes et pour les vieux qui auraient oublié). Nous en sommes aussi à la quête du *pays*, et d'autres phrases de *Refus global* trouveront une actualité nouvelle. Nous glisserons un peu rapidement sur la résistance face au communisme et nous ne citerons pas souvent le paragraphe qui commence par *«Ils se dévouent à salaire fixe, plus un boni de vie chère, à l'organisation du prolétariat»* (je vous laisse compléter l'extrait puisque le texte paraît *in extenso* dans les pages de ce cahier spécial. Une autre lecture ne fera pas de mal). Et pendant ce moment important dans le développement des arts visuels au Québec (disons de 1965 à 1975), nous avons carburé au *Speak White* de Michèle Lalonde et avons vu l'infiltration des œuvres dans les lieux les plus incongrus. Quelques lectures de *Refus global*, certes, mais surtout des manifestes agis.

Vous avez dit aujourd'hui?

Le système est en place. Trop justement, pour plusieurs. Comment entrer dans la danse, comment forcer le pas? Par un curieux retour des choses, de jeunes artistes ne pouvant accéder au réseau établi se voient dans l'obligation de créer des ailleurs pour la diffusion de leurs œuvres et investissent des lieux «profanes» (bars, salles diverses, restaurants). Je dis «retour des choses» mais c'est faire court car, et la différence est énorme, une structure existe qu'il faut d'abord contourner avant de l'infiltrer. Impossible de se cantonner à la seule bourgade plastique; toutes les places sont prises. Et si d'aventure *«la fougue et la passion»* prennent d'assaut le MACM grâce aux soins d'un conservateur attentif, une partie de la bourgade s'inquiète, non pas au nom de l'atteinte aux valeurs sûres, traditionnelles, mais au nom des oubliés, des laissés-pour-compte. Et peut-être aussi parce qu'une place libre de conservateur, ma foi...

À tout prendre, préférons encore le ton léger des *Bricolos* qui nous disaient récemment «Halte à la sinistrose» (Galerie Clark, avril 1998) plutôt que ces comptes d'apothicaires qu'auraient certes désavoués Borduas et ses amis. Ces différentes stratégies et autres «menues manœuvres» permettent de prendre la mesure du temps qui passe, du temps qui n'est plus celui des refus (global, partiel, engagé, cynique) mais bien plutôt celui de l'inscription dans un réseau. Le refus viendrait maintenant plutôt de la salle que de la scène: plus précisément des loges (où quelques «experts» grincheux maugréent. On a même entendu un romancier et un directeur de revue qui sifflaient) que du balcon, où règne un silence qui ressemble à de l'indifférence. Pas de panique cependant, car au meilleur demain ne sera que la conséquence imprévisible du présent.

Lise Lamarche, historienne de l'art, enseigne à l'Université de Montréal.

«La décadence se fait aimable et nécessaire: elle favorise la naissance de nos souples machines.»

Refus global

Les 50 ans de **Refus global**

Les Enfants de Refus global

ODILE TREMBLAY
LE DEVOIR

Les Enfants de Refus global, documentaire de Manon Barbeau produit par l'Office national du film et lancé en mars dernier, fut une bombe avant d'être un film. Il appartient à ces œuvres qui créent la controverse en venant au monde, levant des bataillons de supporters et de détracteurs dans la polémique et les prises de bec. Les spectateurs se sont rués sur le film, ce qui en soi constitue un petit événement dans l'univers du documentaire québécois, trop souvent projeté au grand écran devant trois pelés et un tondu.

Pour ceux qui ignorent l'alpha et l'oméga de cette histoire, rappelons que Manon Barbeau, fille de Marcel Barbeau, un des 16 signataires du manifeste *Refus global* de 1948, est cette cinéaste qui entreprit de donner la parole à plusieurs enfants des automatistes, une progéniture qui fit parfois les frais de cette aventure de libération. Manon et son frère François (ce dernier est schizophrène) furent abandonnés par leurs parents presque au berceau. Paul Émile Borduas a laissé ses petits derrière lui en quittant un beau jour le foyer familial. Des décennies plus tard, Paulo et Renée Borduas, Manon et François de même que les filles de Riopelle prennent la parole dans le film, dévoilent les blessures qu'ils ont conservées d'une enfance difficile, se déclarent abîmés, parfois même brisés par l'aventure. Quelques signataires du manifeste évoquent l'époque, éveillent les souvenirs d'artistes visionnaires dans un Québec frileux, fermé.

En général, le film de Manon Barbeau a été très apprécié par le public et la plupart des chroniqueurs, lesquels saluèrent le courage de la documentariste et se laissèrent toucher par la profonde émotion de son film en appréciant qu'il soulève un débat entre vie privée et responsabilité d'artiste. *Les Enfants de Refus global* s'attira pourtant, côté jardin, les foudres de certains signataires et de leurs enfants qui ne se retrouvaient pas dans le portrait de groupe. Les filles de Marcelle Ferron, Babalou et Diane Hamelin ainsi que Danielle Lemeunier, dans une lettre aux journaux, s'insurgèrent devant la partialité de Manon Barbeau. Elles lui reprochaient d'avoir retenu au montage les seuls témoignages qui allaient dans le sens de sa quête personnelle, d'avoir réglé des comptes avec ses parents en mettant dans le même panier tous les enfants des signataires du manifeste, d'avoir fait un *«psychoshow»* avec son film.

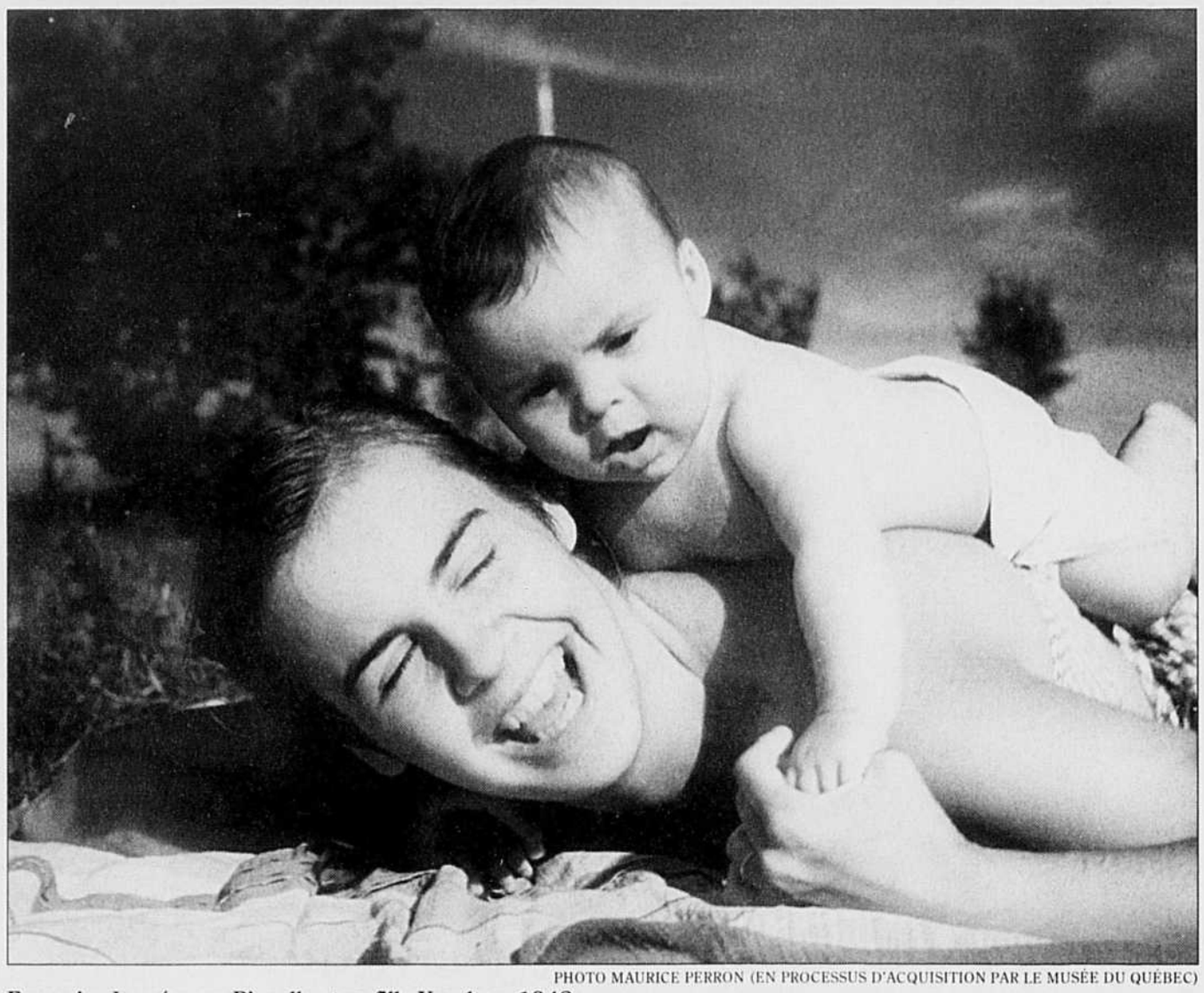


PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Françoise Lespérance Riopelle et sa fille Yseult en 1948.

«J'espérais tout autre chose de la sortie du film, leur répondait Manon Barbeau dans une lettre ouverte. *J'espérais une reprise du dialogue entre signataires et enfants de signataires, entre aînés et plus jeunes* [...]. *Devant le malentendu qui a entouré la sortie de mon film, je m'interroge parfois: est-ce que j'aurais dû éviter le risque de prendre la parole, est-ce que j'aurais dû me taire et agiter l'encensoir comme il est généralement de bon ton de le faire?»* À cette question, elle répondra par la négative: *«Je trouverais grave que les conséquences d'une démarche créatrice risquée en conduisent d'autres à se taire.»*

Le fait est que si la documentariste avait donné la parole à tous, elle aurait dilué son propos, perdu sa force de frappe sans atteindre la sensibilité du spectateur qu'elle touche au cœur ici. L'impact du documentaire de Manon Barbeau réside dans son point de vue, sa subjectivité, sa densité, la vérité d'une quête personnelle effectuée d'abord au *je* comme un pèlerinage vers l'incompréhensible passé marqué par l'abandon.

Au delà du débat... un film

Parce qu'au delà du débat, il y a un film. Un documentaire très émouvant avec ses moments forts: certaine scène devant les anges de bois doré aux ailes déployées, vestiges de nos arts sacrés, qui fascinent François, le frère schizophrène de Manon, ébloui par ce contre quoi se battirent ses parents, la religiosité omniprésente au Québec venue le rattraper dans son délire mystique. D'autres scènes possèdent également une grande portée dramatique et émotionnelle. Il faut voir Paulo Borduas dans son petit village de République dominicaine, mi-sage, mi-vagabond, évoquant les blessures de son enfance quand le père a levé le camp. On n'oubliera pas non plus Manon Barbeau et Renée Borduas devant le tableau de la mère de Manon dans un musée, cette mère qu'elle suit à la trace à travers un trait de pinceau, une lettre, un poème, et qui lui échappe toujours. Il faut voir aussi le beau visage ravagé de Riopelle, artiste désormais passé de l'autre côté du miroir, là où les idéaux et les illusions se sont échoués comme des épaves et qui vit désormais avec les oiseaux-mouches quand les humains ont tant de peine à l'atteindre. Ce Riopelle sage et désespéré constitue pourtant une des figures les plus lumineuses du film. On s'étonne que certains détracteurs y aient vu une profanation de l'artiste dans son grand âge, comme s'il eût mieux valu le cacher, ne montrer un créateur qu'à son zénith avant de le reléguer dans un fond de tiroir quand son beau profil s'effritera. Mais la vérité n'a parfois que faire des statues érigées...

Le documentaire a ses défauts, techniques d'abord, car parfois on entend très mal l'intervieweuse. Le son n'est pas toujours au point. Par ailleurs, on eût aimé recevoir davantage d'information sur le parcours personnel et professionnel des personnes filmées. Même celui de Manon demeure assez nébuleux. Des éléments biographiques sont greffés çà et là; ailleurs, ils font défaut. On entre dans l'univers des gens sans avoir toujours les clés en main pour les comprendre. Il n'est pas dit que tout le monde connaît la trajectoire de Katerine Mousseau. Quelques éléments biographiques auraient été les bienvenus.

Cela dit, ces faiblesses apparaissent mineures à côté de l'impact émotif de ce film qui soulève des questions essentielles, interroge des destins d'artistes et les conséquences de leurs choix sur la sensibilité, l'avenir de leurs enfants. Tous les signataires de *Refus global* ne furent pas des parents négligents, mais certains, oui. Fallait-il le taire? Dieu merci, Manon Barbeau a choisi pour sa part de témoigner.

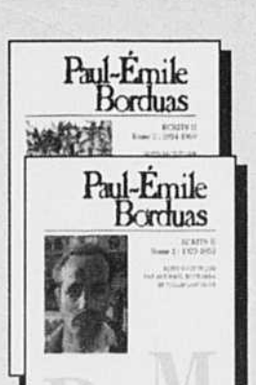
Les Enfants de Refus global sera projeté durant tout le mois de mai, au rythme de trois projections par jour, au Musée d'art contemporain. En septembre, octobre et novembre, le documentaire prendra l'affiche au Musée des beaux-arts.

BAIE-SAINT-PAUL
Pierre Blanchette, «11e heure», 1997
Peinture: 270 x 710 cm
LE SYMPOSIUM 08
de la nouvelle peinture au Canada
du 31 juillet au 6 septembre
AVEC L'EXPOSITION ÉVÉNEMENT
FAIRE MÉMOIRE
DES ARTISTES INVITÉS: Wanda Coop, Rita Letendre, Suzelle Levasseur, Alberto Castro Leñero
Plus: «REVOIR» LA DERNIÈRE ÉDITION DU SYMPOSIUM
au CENTRE D'EXPOSITION de BAIE-SAINT-PAUL
23, rue Ambroise-Fafard (418) 435-3681
Subventionné par le ministère de la Culture et des Communications du Québec
ET: UN PATRIMOINE SAUVÉ
deux oeuvres restaurées d'Antoine Plamondon (1836)

PassArt
Invitation aux artistes professionnels
Participez à PassArt : Le passage 1999-2000
PASSAGE 1999-2000
Direction du projet Louise Boudreault
Président d'honneur Jean-Charles Coutu
Responsable du comité culturel Jean Dumont
Neuf commissaires invités
Le Centre d'exposition de Rouyn-Noranda, institution muséologique créée en 1973, est l'initiateur de cet événement grandiose qui réunira 2000 œuvres à Rouyn-Noranda au printemps de l'an 2000.
- un projet national unique
- un portrait de la pratique artistique au Québec
- un constat sociologique
- une vision de l'avenir et du 3e millénaire
Critères d'admissibilité et modalités d'inscription disponibles sur demande
Centre d'exposition de Rouyn-Noranda
425, boulevard du Collège, C.P. 415,
Rouyn-Noranda (Québec) J9X 5C4
Téléphone : (819) 762-6600
Télécopieur : (819) 762-9425
Courriel : passart@lino.com
Sans frais : 1 888 957-1999
Nos partenaires à ce jour...
Caisse populaire Desjardins Rouyn-Noranda
Métallurgie noranda inc. Fonderie Horne
Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue
Culture et Communications Québec
Ville de Rouyn-Noranda
La Collection d'œuvres d'art
Hydro Québec
Gouvernement du Québec
Rémy Trudel
Tembec
Télébec
Le Devoir

La Biennale de Montréal 98
27 août - 18 octobre
Une production du
Centre international d'art contemporain de Montréal
314, rue Sherbrooke Est, Montréal, Canada
Téléphone : 514.288.0811 • Télécopieur : 514.288.5021
Internet : http://www.microtec.net/~ciac
Adresse électronique : ciac@microtec.net

«(...)une civilisation impatiente de naître»
(Refus global)
Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal


Notre Pléiade
Les Écrits I et les Écrits II de Paul-Émile Borduas vous sont offerts dans la prestigieuse collection Bibliothèque du Nouveau Monde.
Disponibles chez votre libraire ou chez le distributeur
Commandes téléphoniques : (514) 449-7886

FONDATION DEROUIN
ART CONTEMPORAIN et MULTIDISCIPLINARITÉ
1995 LES TERRITOIRES RAPAILLÉS
1996 INTÉGRATION AUX LIEUX
1997 SONORITÉ DES LIEUX
(1998 FERMÉE pour restructuration)
1999
Symposium international :
MYTHOLOGIE DES LIEUX
Pour plus de renseignements :
Montréal : Téléphone (514) 524-6937 télécopieur (514) 524-3020
Val-David : Téléphone et télécopieur (819) 322-7167

LE FUTUR EST Art
ÉDITIONS D'ART
PETITS BRONZES DE
MICHEL SAULNIER

• Ours Planète
• Au centre du monde
• La bête noire
JEAN-PIERRE MORIN

• Tour maison
• Torsades
• Mois de l'année
GRAVURES
Livre-album LE CIRQUE comprenant 12 gravures de JEAN-PAUL RIOPELLE
et 6 textes inédits de GILLES VIGNEAULT
Michel Tétreault Art International
(514) 389-4068
109177 509

À l'aube du IIIe millénaire, les artistes opposent encore aujourd'hui un refus global à un monde trop balisé.
La création artistique infuse la liberté de dire, de risquer, d'inventer, de vivre, de penser.
Nous persistons et signons
Marie-José Beaudoin
(514) 282-9299 fax
Tatiana Démidoff-Séguin
(514) 597-2929 fax
Yves Lahey
(514) 935-3455
Daniel-Jean Primeau
www.generation.net/~primeau
(514) 427-3243

Les 50 ans de **Refus global**

Refus final

DANIEL JACQUES

Refus global fut écrit pour en finir avec *«l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé»*. Nous, qui venons après, sommes en droit de nous interroger sur la valeur de ce projet puisque nous avons une connaissance de la modernité différente. Manifestement, nul ne pourrait reprendre ces mots nourris de colère et d'espérance et compter exercer une influence comparable. On peut avancer plusieurs raisons expliquant ce changement. Délivrés de l'autorité de l'Église catholique, nous jouissons de libertés que réclamaient pour eux-mêmes les signataires du manifeste. D'autre part, dans les années qui suivirent la parution de *Refus global*, la posture du refus s'est généralisée, si bien qu'aujourd'hui, on la retrouve partout dans le champ de la culture. Être opposé à la marche du monde, se refuser à son emprise, voilà ce qui constitue la règle nouvelle. Ajoutons que l'expérience des générations qui suivirent en a amené plusieurs à douter de l'idéal qui fondait un tel refus. Enfin, il se pourrait que la tâche requise par les temps présents soit tout autre.

La parution de *Refus global* fut un événement dans l'histoire intellectuelle du Québec. Comme tout événement d'importance, il comporte une part de singularité qui échappe à l'explication. Toutefois, sa signification s'inscrit dans une histoire dont il est possible de retracer les moments essentiels. On ne saurait saisir le sens de l'événement qu'en prenant la mesure de cette histoire. Borduas a écrit pour une communauté, nouvelle et marginale, qui se construisait à l'encontre d'une autre, ancienne et majoritaire. Il ne faut pas oublier, d'autre part, que les espérances qui animaient les signataires de ce manifeste sont une préfiguration de celles des avant-gardes artistiques qui prendront place par la suite et, finalement, de la génération qui fera la Révolution tranquille. La leçon que l'on peut tirer de ce retour sur l'événement qu'a été *Refus global* est donc double. Elle permet de juger autrement du destin des sociétés modernes et de la situation présente de l'art.

Refus global comporte deux aspects indissociables: on y retrouve un refus du monde ambiant, mais tout autant un appel à la construction d'une véritable communauté humaine. Il s'agissait alors de se déprendre d'une société dominée par la peur. Selon la lecture proposée par Borduas, ce *«petit peuple serré de près aux soutanes»* fut tenu à l'écart de l'évolution universelle en raison de la démission de ses élites et de la domination d'un clergé qui s'était approprié plusieurs des prérogatives réservées ailleurs à l'État. L'histoire malheureuse des Canadiens français est interprétée ici comme la conséquence de leur condition politique. Dans le contexte produit par la défaite, la société canadienne-française aurait trouvé refuge sous l'aile protectrice d'un catholicisme devenu, par les circonstances, politique. À cette première figure de l'enfermement, particulière et contingente, Borduas en ajoute une autre d'une étendue beaucoup plus considérable. Il fait voir comment, sous l'influence de la religion chrétienne, s'est formée une civilisation condamnée à la décadence où les hommes se meurent de ne pouvoir être libres et fraternels, sous le règne des *«souples machines au déplacement vertigineux»*. Par le moyen de leur critique de la société libérale, dernier avatar d'un christianisme languissant, Borduas et son groupe reconduisent une passion ancienne: la détestation du bourgeois. Il ont en commun une haine de cet individu calculateur et sans passion qui se contente de vouer son être à la recherche de petits et vulgaires plaisirs.

Le mépris manifesté par Borduas et ses compagnons à l'endroit de la société qui les entoure ne représente que l'aspect négatif de leur projet. Ils partagent aussi un même idéal de liberté. L'homme véritable, l'homme authentique qu'ils appellent de leurs vœux, sera délivré de toute contrainte extérieure, se créant une existence à la mesure de ses intuitions et de ses passions les plus profondes. Dans cette perspective, la loi religieuse est conçue comme une pure entrave à la réalisation personnelle et la raison est condamnée au nom de la mécanisation de la vie. Dès lors que ces voies anciennes sont fermées, la seule source de vie authentique est à rechercher en soi-même et celle-ci ne peut se réaliser que dans l'expression de la singularité de chacun. L'artiste incarne, mieux que tout autre, la liberté désirée, et il constitue le modèle de tout accomplissement humain. En faisant place à la magie et aux mystères, les signataires de *Refus global* se proposent d'étendre les valeurs promulguées par les avant-gardes artistiques à l'ensemble de la société. Que chacun devienne l'artiste créateur de sa propre existence. *«Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.»* À l'encontre de la tyrannie de la raison, la réalisation de cet idéal prend la forme d'une résistance acharnée et rebelle contre tout ce qui préside à l'ordonnance du monde contemporain. En prônant cette valorisation inconditionnelle de soi, les signataires de *Refus global* se rattachèrent à une tradition bien ancrée dans la modernité que je qualifierais d'expressionnisme moral. Cette tradition a ses sources dans le romantisme et se nourrit d'un refus, mille fois reproduit sous divers langages, du projet des Lumières.

Ces quelques remarques, beaucoup trop brèves pour recouvrir toute la complexité du sujet, permettent néanmoins d'apercevoir que ce projet de libération, l'un des premiers que nous connaîtrons au Québec, repose sur une figure radicale de la modernité. Elle se situe dans le prolongement de cette exploration du *moi* qui constitue le cœur de l'expérience moderne. Cependant, si le moderne peut prendre la forme d'un tel refus du monde, au nom de la liberté, ce n'est là que l'un de ses visages. Les signataires de *Refus global* ont été amenés à adopter cette figure radicale, à se vouer corps et âme à sa réalisation, parce qu'ils avaient à réagir à un enfermement tout aussi radical de la vie dans le religieux. Leur réaction fut globale car leur sentiment d'asphyxie l'était tout autant. Ce sentiment nouveau et puissant, ils avaient appris à le cultiver à la lecture des «poètes maudits» et des philosophes existentialistes dont ils emploient d'ailleurs les mots et les concepts. En d'autres circonstances, sous une contrainte moins lourde, il est probable qu'ils ne seraient pas parvenus à cette «communauté de sentiment» qui les a conduits à devenir solidaires dans la révolte. Davantage, l'énergie qu'ils ont consacrée à la création de leurs œuvres, ils l'ont puisée dans cette *«réserve poétique»*. Or il y a fort à parier que cette réserve, que nous pourrions nommer détermination, ne pouvait se former que dans un tel contexte de contrainte. Autrement dit, l'accumulation de ces énergies ne fut rendue possible que par le confinement imposé par la règle morale.

Si cette lecture de l'événement qu'a représenté le *Refus global* a quelque sens, il faut conclure que le désir de liberté croît en proportion de la contrainte et qu'il se nourrit d'elle. La leçon finale qu'il y aurait à tirer d'un retour à *Refus global* serait donc tragique en un sens tout à fait différent de celui que voulaient afficher ses auteurs. Dans un monde désenchanté, c'est-à-dire où l'individualisme prédomine et où la contrainte morale se fait infiniment plus légère et toujours plus changeante, quel pourrait être l'objet de ce désir de liberté sur lequel a reposé la révolution esthétique moderne? Qu'est-ce qu'une passion qui ne rencontre plus sur sa route que le reflet d'elle-même et qui ne se connaît plus aucun adversaire?

Pour ce qui a trait à l'art, plusieurs ont déjà répondu à cette interrogation en proclamant bien haut la fin des avant-gardes. L'art contemporain serait condamné à la répétition sans fin des mêmes rituels. Chaque génération remettrait en scène, pour elle-même, le projet d'un refus global, ne donnant naissance toutefois qu'à des parodies de révolution sans conséquence. La consécration officielle de l'expression de soi et de la critique sociale comme normes de la création artistique conduirait finalement à l'établissement d'une gérance paisible et monotone du champ de la culture où le refus devient une habitude et la révolte un lieu commun. Certains vont même jusqu'à prétendre que ce destin de l'art contemporain préfigure celui des sociétés modernes.

Il y a de bonnes raisons de douter qu'il en soit ainsi. Il est vrai que la modernité s'est construite dans un refus de ce qui l'a précédée. Dans ce combat qui lui a permis de naître, il fut nécessaire de penser autrement la place du religieux dans la société. La fin de cette lutte contre l'ancien ne signifie toutefois pas la disparition de toute aspiration. La modernité donne naissance à des exigences théoriques, pratiques et esthétiques multiples et parfois divergentes. La réalisation de son projet dans l'histoire suscite ainsi d'infinies tensions, c'est pourquoi nous sommes encore loin d'une présumée fin de l'histoire. Il y aurait lieu cependant, à l'occasion de ce retour sur *Refus global*, de réaliser qu'il existe d'autres façons d'être moderne que l'individualisme radical. Afin d'assumer les tâches que requiert le présent, il nous faut apprendre à nous libérer, une fois pour toutes, de la fascination exercée par l'idée d'un refus global.

***Daniel Jacques, philosophe, enseigne à l'Université de Chicago. Il est l'auteur du livre* Les Humanités passagères – Considérations philosophiques sur la culture politique québécoise.**

PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

***Black and Tan*, 1948. Chorégraphie de Françoise Sullivan sur une musique de Duke Ellington. Le costume est de Jean-Paul Mousseau.**

«Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous.»

Du plus haut de la Claire Tour

NORMAND BAILLARGEON

DONALD TURCOTTE

Les étudiants du film *La République des Beaux-Arts*, de Claude Laflamme, se réclamaient de *Refus global*.

Je viens de relire *Refus global*. Je l'ai relu en cherchant à déterminer ce qu'il peut dire et enseigner, aujourd'hui, ici et maintenant, à ceux et celles qui jugent intolérable le sort fait à une majorité d'hommes et de femmes dans ce monde, le nôtre, et qui agissent en conséquence.

Je l'ai relu sans préjugés; mais je l'ai aussi relu en ne me souciant pas trop de ce que Borduas est devenu, cette manière de mythe qui se trouve, très loin, là-bas, derrière toutes ces grilles où on l'a infiniment entomologisé et qu'on glorifie peut-être à mesure qu'on l'éloigne pour qu'il ne porte plus atteinte à quoi que ce soit.

J'ai relu *Refus global* comme s'il avait été écrit hier pour nous aider aujourd'hui à agir pour demain.

Je l'avoue sans ambages: je demeure enthousiaste et subjugué.

En ouvrant ce texte, instantanément, je suis en terrain connu: je connais par cœur sa petite musique de révolte et d'espoir. Pour l'entendre, il convient seulement, à mon sens, de le lire en se plaçant mentalement là où il fut écrit: du plus haut de la Claire Tour. De là, en changeant quelques points de détail conjoncturels ou événementiels, on retrouve, sans effort: les mêmes flammes brûlant les mêmes liens; les mêmes feux braqués contre le même manteau de nuit; les mêmes imprécations contre les mêmes règnes; les mêmes étreintes de chairs et de mots pour le même espoir où aller boire, fraternellement.

Refus global est, à mes yeux partiaux, un texte anarchiste de part en part, d'un anarchisme appris chez les surréalistes, sans doute, mais d'un anarchisme bien réel. Il l'est dans sa référence à l'Espagne, dans sa révolte et son antiautoritarisme, dans ce qu'il affirme et ce qu'il nie, dans ses désespoirs comme dans ses espérances.

On m'accordera en tout cas que c'est bien précisément là où ce texte conduit. Relisons: *«Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.»*

Dans mon édition, une note de bas de page des commentateurs s'étonne: ce serait *«de façon paradoxale»* que l'anarchie serait rapportée à l'ordre. Le paradoxe est ici dans l'œil de l'observateur, pas dans le texte ni, j'en suis certain, dans l'esprit de Borduas. Rappelez que l'anarchisme n'est en rien une apologie du désordre, qu'il est un des plus beaux chants entonnés à la gloire de la liberté dans les contraintes consenties, et le paradoxe se dissout.

Refus global s'ouvre alors à vous.

À vous le virulent refus du cléricalisme, du nationalisme, du passéisme.

À vous ce couteau du désir à planter dans les vieilles peurs.

À vous l'espoir de concilier les vieilles antinomies, le désir et les nécessités, la raison, celle de la lucidité désintéressée, et la passion, inextricablement mêlés.

À vous alors *«le risque total dans le refus global»*, la chaleur de l'engagement au soleil de l'utopie retrouvée, la liberté conquise.

Mais à vous, aussi, cet amer rappel: trop de choses n'ont pas substantiellement changé.

Mêmes lâchetés, mêmes précarités, mêmes compromissions: comment *«ne pas avoir la nausée devant notre propre lâcheté, notre impuissance, notre fragilité, notre incompréhension»*? Mêmes amis des régimes, de tous les régimes. La peur, toujours, et les *«désastres de nos amours»*....

Refus global enfante aujourd'hui le refus de la mondialisation, le refus de cette exploitation rationnelle et de cet esprit utilitaire qui se sont partout étendus et que pressentaient, explicitement, Borduas et ses amis.

Bien au delà de la découverte de l'autonomie de l'art, de la redéfinition de l'artiste qu'ils redécouvrent et méditent à leur tour après leurs camarades européens, les signataires de *Refus global* ont, à mon avis, la très nette conscience de ce que le drame humain ne s'épuise pas dans le drame social. La leçon vaut encore aujourd'hui.

Plus révoltés que révolutionnaires, largement autonomisés par cette posture par rapport à la conjoncture, refusant de se laisser enfermer dans de stériles propositions alternatives, ils dessinent dès lors les contours d'une poéthique: celle-là, plus que tout le reste, me parle, à voix claire et haute. Elle aide à définir qui je suis, d'où je viens, et me suggère où je pourrais bien aller.

Refus global est un livre de moraliste exigeant, pleinement conscient que l'humanité ne donnera toute sa mesure que libérée de ses chaînes, nous appelant à la nécessité et à l'urgence de les démasquer, où qu'elles soient, quelles qu'elles soient. Pour ensuite les briser.

À cette haute exigence est suspendu l'espoir qu'un jour viendra où *Refus global* ne présentera plus qu'un intérêt historique, artistique et littéraire.

«L'écartèlement aura une fin.»

Lisez *Refus global*.

Vous y verrez Borduas et ses amis lancer des mots de sable dans les rouages de la dévoreuse machine. Des poignées de grains retombent sur la route où nous avançons. Recueillez-les: ils pourraient bien vous être utiles.

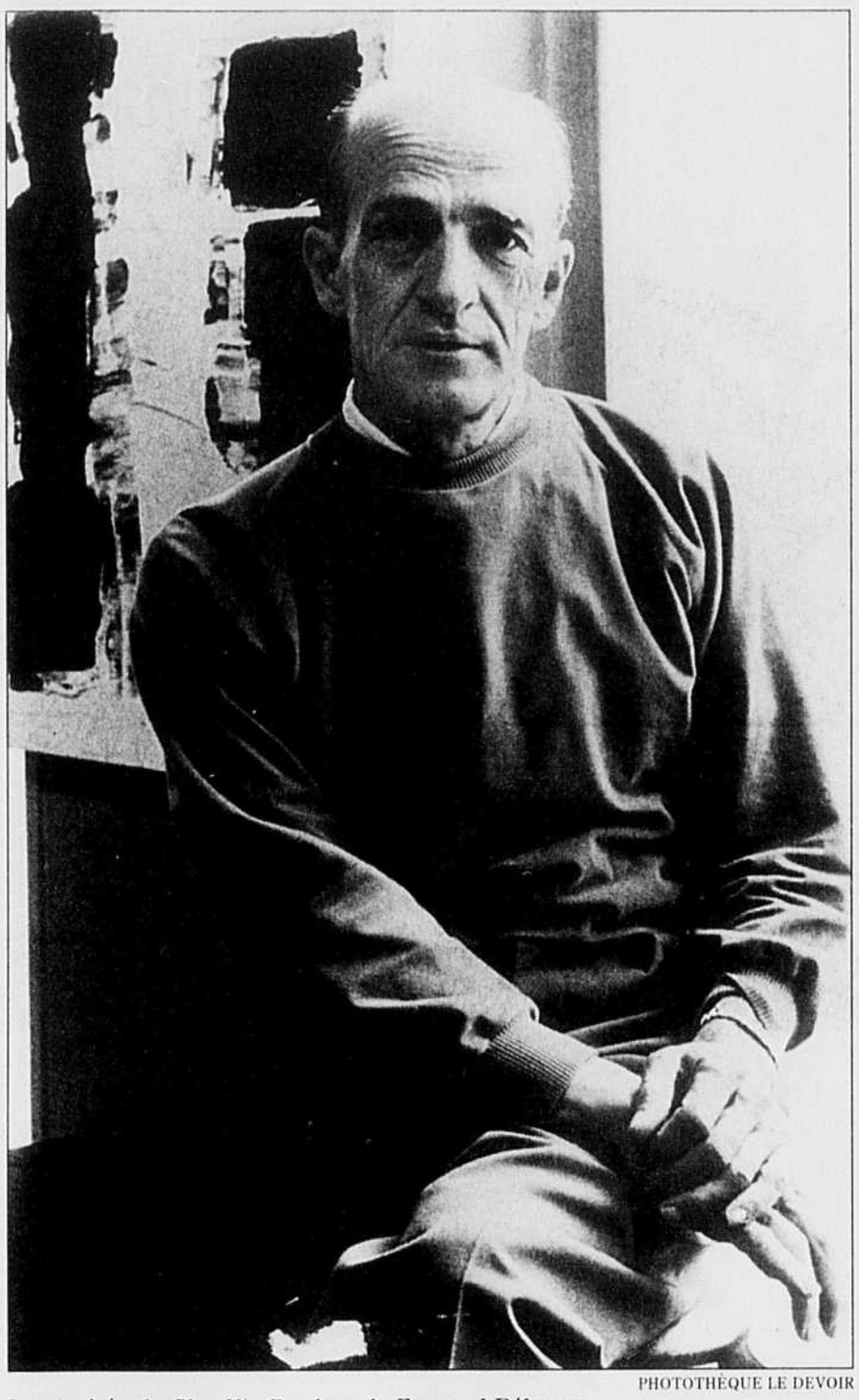
***Normand Baillargeon, professeur en sciences de l'éducation à l'UQAM, est également chroniqueur au* Devoir.**

Les 50 ans de **Refus global**

Paul Émile Borduas, lecteur de *Refus global*

GILLES LAPOINTE

Dans le récent film *Les Enfants de Refus global*, de Manon Barbeau, Renée Borduas a cette parole qui en dit long sur l'avant et l'après du manifeste: *«Avant le* Refus global, *j'avais des parents, une famille normale. Après* Refus global, *ils étaient redevenus des enfants perdus dans quelque chose de trop grand pour eux.»* L'image du couple confronté à des forces et des événements qui le dépassent vient rappeler le sentiment de perte et d'isolement ressenti par les Borduas à la suite de la publication de *Refus global*. Si l'on a souvent mesuré l'impact du manifeste à partir de ses effets dramatiques immédiats, on a moins fréquemment interrogé le rapport complexe que Borduas entretiendra avec le manifeste lui-même, un texte qui avait engagé, disait-il au moment d'y apposer sa signature, *«sa vie entière, sans échappatoire possible»*. Or le manifeste lui-même n'éludera pas la logique de constante remise en question pratiquée par Borduas, conduit par une évolution rapide à remettre en cause tout acquis antérieur. Libre de toutes attaches, le peintre, en somme, garde intact son droit, comme Baudelaire avant lui, de se contredire et de s'en aller... Agacé cependant par l'image de l'artiste «révolté» qui s'est imposée dans l'opinion publique, Borduas cherchera à plusieurs reprises à clarifier et à nuancer son rapport avec *Refus global*. Certaines déclarations publiques et confidences à ses correspondants, récemment publiées dans les *Écrits II* (PUM, 1997), éclairent rétrospectivement ce que *Refus global* en était venu à représenter pour son principal signataire.



PHOTOTHÈQUE LE DEVOIR

Image tirée du film *Via Borduas* de Fernand Bélanger.

Et si *Refus global* n'avait pas eu lieu...

La publication récente des lettres de Borduas a en effet révélé que *Refus global* a bien failli ne jamais voir le jour. En juillet 1946, l'incompréhension de la critique à l'occasion de son exposition chez Morgan pousse Borduas à écrire secrètement à Paul Beaulieu, troisième secrétaire de l'ambassade canadienne, pour lui faire part de son projet d'émigrer en France: *«Le sort en est jeté. Il devient impossible de vivre au pays. Plus les problèmes sont évidents et moins l'on voit clair. La critique manque de lucidité, de courage.* [...] *Encore une fois, il faut tout risquer ou ce sera la catastrophe. Je suis mûr pour la France si elle veut de mes peintures.* [...] *J'aimerais partir en septembre. Qu'en pensez-vous? Dans une aventure comme celle-ci, la hardiesse est de mise.»* L'incapacité ou le refus de comprendre de la critique canadienne incitent alors Borduas à se tourner vers la Galerie Pierre et son directeur parisien, Pierre Loeb, qui a fait connaître à travers le monde les Picasso, Kandinsky, Miró, Giacometti, Klee, etc. S'il songe déjà à quitter définitivement l'École du meuble et à renoncer au métier de professeur pour vivre uniquement de sa peinture, s'il accepte d'abandonner à eux-mêmes les plus jeunes membres du groupe automatiste, c'est qu'il croit pouvoir trouver à Paris une réception critique plus éclairée. Le peu d'enthousiasme de Pierre Loeb vis-à-vis de sa peinture et celle du groupe automatiste (à l'exception de Riopelle, qui se gagne rapidement la sympathie du célèbre marchand) contraindra Borduas à abandonner son projet d'émigrer sur le continent européen. Un mois plus tard s'est opéré un retournement de situation complet, qu'il confiera en ces termes à Guy Viau: *«Mon rêve d'aller un jour prochain, avec ma petite et chère famille, m'installer en France s'est enfui devant les difficultés morales de ces temps de trouble. De plus en plus aussi, je me rends compte que mes activités de ces dernières années m'ont profondément marqué. Durant des années je m'étais cru dégagé de tout esprit nationaliste. Aujourd'hui, je me retrouve à penser que si je puis atteindre un certain ordre international, ce n'est que dans un enracinement progressif dans le milieu où j'ai œuvré depuis quelques années. Donc m'expatrier en ce moment me semble une impossibilité. En tout cas, il est impossible que je fasse moi-même les premiers pas.»* Les conditions qui rendront possible la rupture spectaculaire et décisive du manifeste *Refus global* sont désormais en place.

Conséquences et responsabilité du geste

Au plus fort de l'affaire *Refus global*, Borduas adresse à James Johnson Sweeney une demande urgente, réclamant l'assistance immédiate de l'ex-directeur du Musée d'art moderne de New York pour organiser dans la première ville d'Amérique une exposition automatiste. *«Je vis,* constate-t-il, *dans un drôle d'état depuis un mois! J'oscille entre la certitude d'avoir fait exactement ce que la conscience la plus exigeante m'obligeait de faire, et en même temps, l'impression d'une parfaite impossibilité de vivre en faisant vivre ma famille dans des conditions pareilles.»* Même si Borduas a en apparence depuis longtemps anticipé la portée de son geste et accepté d'en assumer toutes les conséquences, il est visiblement effrayé par ses retombées concrètes. *«Je pourrai tenir le coup,* dit-il à Sweeney, *quelques mois, au prix de la plus stricte économie.»* On apprendra en effet plus tard par sa femme Gabrielle que *«Paul Émile allait à la pêche tous les jours. Parfois, la famille entière dépendait du produit de cette pêche pour manger»*. Cette situation familiale extrêmement précaire n'empêchera pourtant pas Borduas de continuer à soutenir auprès des journalistes Charles Doyon, Guy Jasmin et Stuart Keate que surviendra un *«"réveil" du sens critique dans le Québec»* et de défendre *Refus global* contre les lectures réductrices de Robert Élie (qui publie dans la *Revue dominicaine* en juillet-août 1949 *«Au delà du Refus»*) ou, en 1950, du critique d'art Rolland Boulanger dans *Le Canada* et dans *Notre temps*.

Il faut attendre la fin de l'année 1952, c'est-à-dire le moment où il prépare son départ pour les États-Unis, où sévit déjà la chasse aux sorcières, pour voir Borduas tenter d'utiliser la presse écrite pour modifier la perception du public vis-à-vis de *Refus global* et son image «révolutionnaire». Le peintre n'est pas sans ignorer qu'il peut éprouver des difficultés à obtenir son visa d'entrée. Certains propos rapportés par Jean-Luc Pépin laissent clairement voir que Borduas, à ce moment, désire minimiser le plus possible la portée du geste de 1948: *«On a faussé,* déclare Borduas, *le sens de ce refus global: il ne s'agit que d'un refus de la facilité, du conformisme. Il n'y a d'ailleurs jamais de refus global — le titre n'est pas de moi —; il aurait fallu dire acceptation globale, de la vie, de ses richesses...»* Pour lui, le terme d'art libre qu'on a tellement reproché aux automatistes n'implique plus rien d'autre qu'un regard neuf sur le monde. Rien de tellement révolté dans tout cela, et pourtant, ce plaidoyer a choqué... La conférence de presse se termine sur ces mots: *«Aujourd'hui mon bonheur est immense, je nage en pleine éternité. J'ai accepté ma folie* [1]*.»* La déclaration se veut rassurante, mais elle n'empêchera pas Borduas d'être convoqué par le consulat américain deux mois plus tard, qui lui demandera de justifier son abonnement à la revue communiste *Combat*...

En 1958, la perception de Borduas change encore: le peintre répond cette fois à un questionnaire que lui adresse Maurice Beaulieu, directeur de la revue *Situations*, qui paraîtra en février de l'année suivante sous le titre *«Refus global dix ans après»*. Dans sa réponse prudente aux questions sur la fortune critique de *Refus global*, Borduas prend bien soin d'atténuer l'importance historique du manifeste, réservant plutôt sa portée à une modification du sens critique canadien et une nouvelle orientation du mouvement de l'art, ce qui était, soulignons-le, deux des buts visés par Borduas en publiant un texte dont l'influence devait d'abord s'exercer auprès des artistes et des critiques d'art. La rédaction du manifeste, dira-t-il cette fois, répondait pour lui à des nécessités d'abord intérieures: *«Les raisons débordant, j'ai écrit — et signé — dans le temps* Refus global *sans trop savoir pourquoi. Peut-être uniquement parce qu'il était nécessaire à mon équilibre intérieur, dans sa relation avec l'univers, exigeant une correction aux formes inacceptables d'un monde imposé arbitrairement. Aujourd'hui, sans répudier aucune valeur essentielle, toujours valable, de ce texte, je le situerais dans une tout autre atmosphère: plus impersonnelle, moins naïve, et je le crains, plus cruelle encore à respirer* [2]*.»*

Un legs critique

Un dernier témoignage de Borduas paraîtra, cette fois de façon posthume, sous la plume de Jean Éthier-Blais: Borduas y pousse l'autocritique jusqu'à affirmer n'avoir, tout compte fait, que repris des idées qui circulaient déjà dans la société de son époque. C'est le fait d'avoir agi seul, d'être sorti du domaine plastique proprement dit pour élargir le débat et le reporter sur un terrain plus politique, de s'être arrogé enfin le pouvoir de l'écriture qui lui avait valu d'être ostracisé: *«Cette œuvre m'aura beaucoup nui. Non seulement par son contenu, que par sa forme, que par sa qualité de cri. Un professeur ne doit pas crier dans le désert. Il peut hurler avec les loups, mais pas de cri solitaire. On pouvait croire que j'ai voulu ébranler la société. Il n'en était rien — tout ce que j'y exprime, d'autres avant moi l'avaient dit. Et toutes ces idées étaient dans l'air. Elles pouvaient être dites, il ne fallait pas qu'elles fussent écrites. Mais je ne regrette rien. Ce livre m'aura conduit à New York ou je me suis trouvé* [3]*.»*

Ces nombreux changements de perspective de la part de Borduas sont en eux-mêmes révélateurs du legs critique de *Refus global*. En cette année de commémoration du manifeste, il faut à notre tour nous demander comment ce texte peut et doit être relu. Loin d'être un objet fixe, *Refus global* demeure un signe culturel dynamique, se déplaçant à l'instar de ses interprétations dans le temps, mobilisant à nouveau, aujourd'hui comme hier, nos questions les plus actuelles, rejoignant enfin, selon une expression qu'affectionnait particulièrement le peintre, *«ses inconnues»*.

1. Jean-Luc Pépin, *«Borduas parmi nous»*, *Le Droit*, 18 octobre 1952, page 2; repris dans *Paul Émile Borduas, Écrits I*, édition critique par André G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, PUM, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1987, pages 652 et 653.
2. *«Approximations»*, *Écrits I*, pages 541 et 542.
3. Jean Éthier-Blais, *«Conversation rue Rousselet»*, *Vie des arts*, vol 5, n° 19, été 1960; pages 26 à 31; repris dans *Écrits I*, page 674.

Gilles Lapointe enseigne à l'Université du Québec à Montréal.

L'exil au temps des automatistes

JEAN-PIERRE DENIS

«*Qui n'a pas été tenté par l'exil?*», confiait Marcel Rioux lors d'une entrevue réalisée en janvier 1979 à Radio-Canada dans le cadre de l'émission *Aux vingt heures*. *«Où que nous nous tournions à ce moment-là,* continuait-il, *que ce soit la France ou les États-Unis, on nous disait: "Vous êtes la seule théocratie au nord du Rio Grande." Des visiteurs français qui venaient au Québec devaient auparavant recevoir des Affaires étrangères françaises une espèce de briefing où l'on disait: "Il ne faut pas dire ceci, il faut dire ceci..." C'était un climat extrêmement étouffant!* [...] *Personnellement, j'ai été exilé à Ottawa, je ne pouvais pas habiter au Québec. Moi, je voulais faire de l'anthropologie et il n'y avait pas de chaire, il n'y avait pas de recherches qui se faisaient à ce moment-là. Et en 1956, quand j'ai voulu répondre personnellement à certaines invitations ici au Québec, j'ai été bloqué par les deux universités, celle de Montréal et l'Université Laval. Ils m'ont dit: "Il n'y a pas de place pour un agnostique et un socialiste, une espèce de révolutionnaire au Québec!" Bon, j'ai été obligé de rester à Ottawa.»*

On pourrait multiplier les exemples de la sorte et, insistant sur l'un ou l'autre des «blocages» qu'intellectuels ou artistes ont subis à ce moment, invoquer le sort de Paul Émile Borduas, Marcel Barbeau, Jean-Paul et Françoise Riopelle, Marcelle Ferron, Fernand Leduc et Thérèse Renaud, Louise Renaud, voire celui du poète Gilles Hénault, qui s'est retrouvé à enseigner à Sudbury parce qu'il était communiste, ou encore celui de François Hertel, exilé en France par sa propre communauté religieuse parce qu'il allait trop loin dans ses critiques. Pierre Gauvreau, qui était en Angleterre pendant la guerre, a songé lui aussi, avec d'autres camarades, à ne pas revenir au moment de son rapatriement en 1946 *«parce que,* disait-il, *toutes les choses qui m'intéressaient étaient là-bas»*. Seul le manque d'argent l'a empêché de réaliser son projet.

PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

À Saint-Hilaire, au printemps 1948: Marcel Barbeau en compagnie de Jean-Paul et Françoise Riopelle.

Alors, pourquoi s'exile-t-on quand on est un artiste vers la fin des années 40? Parce que l'air est irrespirable dans son pays, que la censure — politique ou religieuse — y est trop forte, les idées trop arrêtées, la critique trop bornée? Parce que le marché est trop petit, les collectionneurs ou institutions muséales trop peu nombreux, les commandes publiques trop rares? En somme, parce que la *masse critique* (de créateurs, d'institutions culturelles, de consommateurs d'art) est encore insuffisante? (*«Promettez-moi dix Canadiens*, écrira un jour Borduas de Paris, *et je rentre sur-le-champ.»*)

Il y a un peu de tout cela dans les motifs qui ont poussé les automatistes à l'exil. Tous ont rappelé l'exiguïté du milieu, la censure, le caractère étouffant de la société, l'absence de débouchés pour les produits de l'art, enfin, les entraves mises à l'expression personnelle. Certains, comme Marcelle Ferron, y ont ajouté le maccarthysme, le fait aussi qu'il était impossible de faire éduquer ses enfants dans des écoles laïques.

On peut s'entendre au moins sur une chose à laquelle tous ont pensé: *«Ça ne se passe pas ici, mais là-bas»* (à l'époque, on pensait à la France, non pas encore aux États-Unis, à New York, pourtant devenue, à la fin de la guerre, le nouveau centre mondial de l'art). Et c'est bien avant la publication de *Refus global* en août 1948 que cela se joue et se dessine dans l'esprit des futurs signataires.

Borduas, on l'a appris par sa correspondance, avait dès 1946 eu l'intention de s'exiler. Il l'aurait sans doute fait si Riopelle avait réussi à intéresser le célèbre marchand d'art français Pierre Loeb à sa peinture. En d'autres mots, même si son renvoi de l'École du meuble en 1948 l'oblige à précipiter son départ avant qu'il n'ait réuni les conditions nécessaires ou suffisantes à sa réussite à l'étranger, Borduas y rêve depuis longtemps. Il a la certitude qu'on ne peut pas vivre de son art au Québec et, surtout, qu'il est impossible d'y devenir une figure majeure de la peinture contemporaine. Dès 1952, ses plans sont établis: il passera *«deux ans à New York, deux ans à Londres et à Paris, et le plus longtemps possible à Tokyo»*. Cette course a un but et répond à une stratégie: être reconnu, chaque fois, par le pays qu'il quitte... Aller à New York pour être reconnu à Montréal, aller à Paris pour être reconnu à New York et, enfin, aller au Japon pour pouvoir dire qu'il a fait le tour du *«one big world»*, puis revenir à Saint-Hilaire...

Décider de s'exiler est une chose extrêmement sérieuse quand on est issu d'un peuple qui a souvent considéré ses migrants comme des espèces de renégats... Pierre Gauvreau aussi bien que Fernand Leduc rappellent qu'au moment des événements de 1970, certains intellectuels québécois se sont demandé s'ils allaient accepter de laisser revenir Riopelle ou non. Pour eux, c'était clair: il n'en était pas question. Il avait trahi!

Curieux renversement qui montre bien l'extrême sensibilité (et l'extrême ambiguïté) qu'ont les Québécois à l'égard de ceux qui s'exilent pour réussir à l'étranger. On n'est alors jamais loin de la trahison. Et pour se justifier ou se faire pardonner, l'«exilé» doit sans cesse rappeler son attachement profond au pays, à la grande famille québécoise (pensons à Céline Dion, dont c'est devenu la grande obsession). Je crois que la plupart des automatistes étaient tout à fait conscients de cette réalité et qu'ils ont délibérément choisi l'exil pour échapper à cet impératif, cette sommation collective de l'appartenance. Que chacun d'entre eux a cherché, en se privant ainsi des appuis de la communauté, de ses référents réconfortants, de ses certitudes, à se présenter nu et singulier devant son propre destin, c'est-à-dire libre d'accomplir ce pour quoi il se sentait appelé, dans la plus grande urgence d'être (*«Enfin libre de peindre!»*, s'écriera Borduas au moment de son départ pour les États-Unis).

À leur façon, Borduas et les siens sont les ancêtres de ces hommes d'affaires québécois, mais aussi de ces artistes, qui parcourent aujourd'hui la planète en quête de nouveaux marchés, de nouveaux débouchés. Ils sont dans le droit fil de cette idée selon laquelle, pour exister en tant que peuple, il nous faut déborder nos frontières et exporter nos valeurs, nos biens, nos talents, voire notre génie...

Cet appel du destin est suffisamment rare en terre québécoise pour que nous y insistions. Car le destin, s'il est l'accomplissement d'une *singularité* — c'est-à-dire d'une séparation, d'une coupure d'avec la tribu —, est aussi une émanation de cette même tribu, une sorte d'impératif qui traîne au fond de son histoire, du texte de son histoire... *Sois héros! Va au bout des limites, des peurs qui nous entravent! Dégage notre sens dans l'histoire! Fais-nous émerger! Donne-nous naissance!*

Difficile de dire pourquoi Borduas — surtout lui — s'est senti soudainement investi d'une mission, plus précisément par *cette* mission, mais il est sûr qu'il l'avait entendue résonner dans sa propre communauté, qu'il s'est senti appelé par l'histoire collective, qu'il ne répondait pas seulement à un orgueil, à une ambition personnelle. D'où sans doute l'insistance des automatistes à se réclamer d'une paternité (d'une originalité) sans précédent dans l'histoire de l'art tout aussi bien que de la littérature. C'était la seule manière de dire qu'ils travaillaient *encore* à l'édification de la culture québécoise et non pas, comme certains le prétendaient, à celle d'une autre culture, étrangère ou apatride. En étant les premiers, les initiateurs d'un mouvement original, sans modèles (même si cette prétention à la *paternité sans père* est le fait de toutes les avant-gardes au XX[e] siècle), ils donnaient motif de fierté à un peuple défait par l'histoire, orphelin de l'histoire universelle... Il nous revient aujourd'hui de comprendre et de faire nôtre cet héritage.

«Notre raison permet l'envahissement du monde, mais d'un monde où nous avons perdu notre unité.»

***Jean-Pierre Denis est réalisateur à Radio-Canada 100,7 FM et chroniqueur au* Devoir.**

Les 50 ans de **Refus global**

L'esthétique

Faut-il croire aux refus et aux ruptures autoproclamées? *Refus global* est certainement un point tournant de l'histoire du passage à la modernité culturelle du Québec, mais en histoire de l'art comme en histoire des sociétés, les ruptures et les révolutions se préparent habituellement de longue date. Dans cette section sur l'esthétique, il est donc fait référence à la modernité artistique qui a germé au Québec avant la Deuxième Guerre mondiale, mais aussi aux différentes avant-gardes québécoises qui se côtoyaient et s'opposaient dans les années 40 et 50. Un autre texte de cette section fait également référence à ce qui rapprochait et opposait les automatistes et les surréalistes français.

PHOTO RICHARD-MAX TREMBLAY COLLECTION LAVALIN DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Sans titre, 1947, encre et aquarelle sur papier de Jean-Paul Riopelle. © Jean-Paul Riopelle SODRAC (Montréal) 1998

Automatisme surréaliste ou surrationnel?

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Sans titre, 1954, encre sur papier pelure de Claude Gauvreau.

«Les actes passionnels nous fuient en raison de leur propre dynamisme.»

«Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir.»

ANDRÉ G. BOURASSA

Le rapport des automatistes au surréalisme a été fluctuant. Au début, ils en parlent en termes de filiation. Claude et Pierre Gauvreau, dans des articles parus avant *Refus global*, se placent dans la foulée du mouvement, avec des particularités de l'ordre de la transformation. Par la suite, en partie sous l'influence de la notion de rupture rapportée d'Europe par Jean-Paul Riopelle, ils vont se situer en regard et non en prolongement du surréalisme de leur temps.

La ligne directe

Il est possible que Borduas ait entendu parler des surréalistes durant ses études à Paris. Ils bouleversaient le milieu des arts, et leur défense d'André Malraux dans l'affaire des sculptures khmères en 1924 lui fut peut-être rapportée par un spécialiste dont son journal fait mention (14 février 1929). Chose certaine, Borduas en connaît très tôt certains écrits, dont *L'Amour fou* et *Nadja*, qu'il cite en 1942 [1]. Quant au surréalisme pictural, il en prit connaissance par Alfred Pellan[2] mais le connut aussi grâce aux revues *Minotaure* et *Verve*. Donc, deux bonds: *«dans l'écriture automatique d'abord, dans la peinture automatique ensuite, où nous en sommes rendus»*[3].

Mais les automatistes se considèrent-ils enfants du surréalisme, lui qui se définit comme *«automatisme psychique pur* [...]. *Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison»* (*Manifeste du surréalisme*, 1924) et comme *«réalisme ouvert»* (*Limites non-frontières du surréalisme*, 1937)? Claude Gauvreau, pour expliquer d'où ils viennent, décrit ainsi leurs origines.

«Il existe trois sortes d'automatismes, en gros: l'automatisme mécanique qui réside dans l'utilisation des mouvements purement mécaniques et fonctionnels du corps humain [...]*; l'automatisme psychique qui réside dans l'utilisation des dictées ordinaires de l'inconscient reçues dans un état de neutralité émotive aussi complète que possible* [...]*; enfin, et c'est ce qui intéresse les Canadiens, qui est leur création originale, l'automatisme ou "plastique", ou "critique", ou "inspiré".»* (*«L'automatisme ne vient pas de chez Hadès»*, 13 décembre 1947.)[4]

Les automatistes optent pour le non-figuratif, considérant que l'inconscient n'est pas figuratif, sauf dans l'affleurement d'un objet qui prend forme. On ne prétend plus faire des récits de rêves, ni sur papier ni sur toile, démarche jugée littéraire, mais créer des objets de rêve, écrits ou peints, dans une démarche d'ordre strictement plastique. L'article *«Arbre généalogique de l'automatisme contemporain»*, de Pierre Gauvreau, paru trois mois plus tard, révèle qu'on se pose toujours des problèmes d'affiliation et que le qualificatif recherché pour ce nouveau concept n'est pas trouvé:

«Surréalisme: prise de conscience du passage du monde extérieur au monde intérieur. L'objet peint reste lié à la figuration d'objets fournis par le rêve. Restauration des qualités morales associées au pouvoir transformant de l'objet peint. Répudiation de la valeur plastique: Chirico, Ernst, Tanguy, Matta.

«Jusqu'ici, nous avons vu que l'objet peint a été lié à une figuration intentionnelle qui est passée lentement du monde extérieur exploré au monde intérieur, figuration toujours susceptible d'une interprétation soumise à des qualités d'emprunt.

«Il appartient aux automatistes canadiens d'apporter un effort de libération de l'objet peint, pour une plus grande connaissance de l'homme, et d'en dégager la valeur réelle. Ils le feront prochainement.» (*Le Quartier Latin*, 17 février 1948.)

Le *«prochainement»* de clôture est une allusion au manifeste *Refus global*, dont la copie de Louise Renaud est datée du 24 mars. Distance est prise par rapport aux surréalistes, jugés d'approche trop intentionnelle. Mais l'objet peint des automatistes se situe, comme chez eux, dans le *«monde intérieur,* [inexploré]». Claude Gauvreau va exploiter cette notion nouvelle d'exploration de l'inconscient pour définir sa poésie dite désormais exploréenne.

Borduas, qui rédige pour le cahier *Refus global* un texte intitulé *Le Surréalisme et nous*, souligne ce qu'il considère comme des inconséquences chez les surréalistes, critiquant même leur vie amoureuse. L'idée de généalogie lui est devenue suspecte: *«Nous sommes les fils imprévisibles, presque inconnus d'ailleurs du surréalisme, des fils illégitimes peut-être, dont la filiation se fit à distance* [...].» Pierre Gauvreau et Riopelle réagissent, provoquant la colère de Borduas[5], mais il se ravise et rédige une version écourtée, *En regard du surréalisme actuel*. Il ne se voit pas comme disciple, si illégitime soit-il, mais retire les considérations d'ordre privé et remplace la ligne directe par une branche latérale (*«en regard»*). Il s'en tient d'ailleurs au surréalisme d'après-guerre (*«actuel»*), ce qui permet d'éviter les irritants, comme la notion de la femme-enfant.

Borduas découvre surtout le qualificatif qu'on cherchait pour déterminer son concept: surrationnel. Ce terme n'est pas sans rappeler Paul Klee et, par conséquent, un nouvel expressionnisme. On connaissait déjà le surrationalisme:

«[...] *la raison d'aujourd'hui, qui ne se propose rien tant que l'assimilation continue de l'irrationnel, assimilation durant laquelle le rationnel est appelé à se réorganiser sans cesse, à la fois pour se raffermir et s'accroître. C'est en ce sens qu'il faut admettre que le surréalisme s'accompagne nécessairement du surrationalisme (le mot est de M. Gaston Bachelard), qui le double et le mesure* (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938).

L'automatisme surrationnel vient de trouver sa raison sociale, que des fréquentations américaines feront aussi désigner comme abstraction lyrique ou expressionnisme abstrait.

Questions d'éthique

Pour les questions sociopolitiques qui caractérisent le surréalisme, telles le rejet des dictatures de gauche autant que de droite, il y aurait une tout autre analyse à faire. Les divergences du domaine de l'éthique semblent moins nombreuses que celles à caractère esthétique. La parenté entre les manifestes *Rupture inaugurale* et *Refus global* paraît à ce propos évidente, avec cette différence que le premier est politiquement occasionné par le renvoi des ministres communistes du gouvernement socialiste de Paul Ramadier, et le second par le «chefisme» réclamé par Lionel Groulx et réalisé par le gouvernement de Maurice Duplessis. L'un part d'un problème de gauche et l'autre de droite, mais les deux proposent des solutions convergentes, bien que l'éloge de l'anarchie resplendissante du manifeste surrationnel ne soit pas prononcé sans une certaine ironie.

1. *Paul Émile Borduas, Écrits I*, édition critique par André G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, pages 41 à 43.
2. *Ibid.*, pages 427 et 428.
3. *Ibid.*, page 204.
4. Repris dans *Écrits sur l'art*, édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, L'Hexagone, 1996, page 126.
5. *Ibid.*, pages 55 et 56.

André G. Bourassa enseigne à l'Université du Québec à Montréal.

Les 50 ans de **Refus global**

La modernité avant l'automatisme

ESTHER TRÉPANIER

Le manifeste *Prisme d'yeux*, publié en février 1948, écrit par Jacques de Tonnancour et signé par quinze personnes dont Alfred Pellan[1], n'a ni l'ampleur ni la virulence de *Refus global*. Il présente néanmoins une conception de l'art vivant qu'auraient pu endosser, en grande partie, les premiers défenseurs de la modernité qui se sont manifestés, notamment par le moyen de la critique d'art, sur la scène artistique montréalaise de l'entre-deux-guerres.

Dénonçant les dangers de toute *«esthétique nouvelle, spéciale et spécialisante»* qui voudrait soumettre les artistes à une *«théorie possessive»*, à un *«régionalisme sur le plan de l'esprit»*, *Prisme d'yeux* qui, par ces termes, s'en prend, sans les identifier nommément, aux visées avant-gardistes des automatistes, se présente pour sa part comme un groupe ouvert qui veut s'ajouter aux autres défenseurs de *«l'art indépendant»*. Sa définition large de l'art indépendant, tout en s'affirmant comme *«la plus révolutionnaire»*, ne s'en réclame pas moins d'une tradition, d'une continuité historique qui, depuis *«les cavernes»*, a assuré *«l'intensité»* et la *«pureté d'expression»*. À la recherche d'une peinture libérée des contingences *«de temps, de lieu, d'idéologie»* et des *«ingérences littéraire, politique, philosophique ou autre»* qui pourraient altérer son expression et sa pureté, *Prisme d'yeux* n'en affirme pas moins le lien étroit entre l'art et la vie.

De fait, si on exclut de ce texte ce qui constitue les termes d'une polémique avec les automatistes, plusieurs éléments de ce manifeste auraient pu susciter l'adhésion de ces critiques d'art qui, dès la parution du *Nigog* en 1918, au cours des années 1920 et plus encore des années 1930,

> «Des révolutions, des guerres extérieures brisent cependant l'étanchéité du charme, l'efficacité du blocus spirituel.»

PHOTOTHÈQUE LE DEVOIR

Huile sur toile de Paul Émile Borduas intitulée *Portrait de madame Gagnon*, 1941.

ont défendu un art qu'ils voulaient *«moderne»*[2]. Si, pour eux, cet art demeurait toujours figuratif, ils le souhaitaient cependant émancipé du nationalisme et du régionalisme étroits, de la littérature et des codes de l'académisme. Déjà dans les années 1920, Fernand Préfontaine, dans *La Patrie* (où il fait brièvement office de critique d'art après avoir été un des rédacteurs du *Nigog*), et Jean Chauvin, dans *La Revue populaire*, affirment la spécificité de l'art alors qu'Albert Laberge, dans *La Presse*, défend les audaces picturales des femmes du Groupe de Beaver Hall et des artistes du Groupe des Sept. Dans la décennie suivante se développe de façon plus consistante une offensive critique en faveur du travail d'artistes qui, pour la plupart, compteront, en 1939, parmi les membres fondateurs de la Société d'art contemporain de Montréal. Dans *La Revue moderne* et *Le Canada*, Henri Girard revendique un réalisme moderne, poétique, un art vivant, lié à la vie et expression d'une vision personnelle. Dénonçant les conséquences néfastes du nationalisme et du politique en art, cet admirateur de *«l'école de Paris»* veut que l'art canadien redonne à l'homme contemporain sa place prépondérante. Les artistes qui, de manière personnelle, témoignent de l'homme, de son environnement et de sa réalité actuelle, retiennent son attention. Parmi ceux-ci, les Adrien Hébert, Alexander Bercovitch, Fritz Brandtner, Jori Smith et bien d'autres. Préoccupé également de la qualité formelle de l'œuvre, Girard, dans un article de 1942 sur Pellan, soutient qu'une toile sera médiocre si le peintre n'a pas *«le don de faire chanter la matière»*.

Prenant dans les années 1930 la relève de Laberge à *La Presse*, «Reynald» (pseudonyme de Réginald Ephrem Bertrand) va au départ s'inscrire (comme plusieurs autres) dans la foulée du renouveau de la pensée catholique en faveur d'un art chrétien engagé. Dénonçant à son tour le terroir et les représentations du passé, il veut voir se développer un art social, rendant compte de l'expérience humaine contemporaine, de la vie dans la ville, etc. D'abord réfractaire aux *«excès du modernisme»*, Reynald reconnaît, en 1937, s'être réconcilié avec les *«modernes»* car ils représentent la vie, et cela, même si leurs œuvres témoignent de la déshumanisation des temps modernes. Soulignons que les *«modernes»* dont il est question ici sont principalement ceux de tendances fauviste ou cubiste, dont les œuvres commençaient à être exposées dans certaines galeries de Montréal et dans le milieu artistique québécois; il s'agissait d'artistes ouverts à cette modernité européenne que Reynald se plaisait à qualifier de *«notre phalange de l'art et du vivant»*. Plusieurs se regroupèrent sous l'impulsion de John Lyman au sein du Groupe des peintres de l'Est (1938) ou de la Société d'art contemporain.

L'année 1937, c'est aussi celle où Maurice Gagnon va faire paraître dans *La Revue populaire* une série d'articles sur l'impressionnisme, Cézanne, Van Gogh, le fauvisme, l'expressionnisme et le cubisme. Gagnon poursuit ainsi (en l'amplifiant en 1940 avec la publication de son ouvrage *Peinture moderne*) le travail de sensibilisation du public francophone à l'art vivant. Du côté anglophone, le travail critique du peintre John Lyman, au *Montrealer*, et de Robert Ayre, d'abord à *The Gazette* puis au *Montreal Standard*, enrichit également la réflexion sur l'art. Enfin, il ne faut pas oublier que cette période des années 1930 et début 1940 est aussi celle de la Crise, de la montée du fascisme et de la guerre, et que cette conjoncture induira, chez certains critiques et artistes du groupe anglophone (mais aussi chez quelques francophones, dont Jean-Paul Lemieux), une réflexion sur le rapport art et société et sur la démocratisation de l'art. Ces préoccupations suscitent un intérêt pour les modèles américains et mexicains. Si cette réflexion sur la fonction sociale de l'art ne se traduit que rarement par un réalisme social, elle incitera certains artistes à conjuguer leur travail d'expérimentation formelle avec des thèmes relatifs à la figure humaine, à sa souffrance, à son insertion dans la ville, etc. En témoignent les œuvres de Marian Scott, Fritz Brandtner, Louis Muhlstock et autres.

Cette première expression de la modernité demeure tributaire d'une conception évolutive de l'histoire. Comme celle qui s'exprime dans *Prisme d'yeux*, elle ne se conçoit pas en termes de rupture mais se réclame d'une certaine «tradition». Être moderne, c'est être de son temps comme tout art «authentique et sincère» fut, en son temps, «de son temps». Cette première expression de la modernité, qui, sauf exception, n'a pas endossé les propositions formelles de l'art abstrait et dont le discours n'a pas la radicalité tout avant-gardiste des défenseurs de l'automatisme, se verra rapidement reléguée par eux au rang de la «tradition morte». Certes, il est dans la logique du discours d'avant-garde de vouloir faire table rase du passé même le plus immédiat et de lui opposer un refus global. Pour légitimer sa position, l'avant-garde doit établir un nouveau rapport à l'histoire, fondé sur la rupture. Dans cette logique, revient au surréalisme et à l'automatisme d'opérer la rupture inaugurale[3] d'une révolution de la pensée. En art, le cubisme marquait pour Borduas la fin d'une certaine «histoire» du tableau. Désormais, écrit-il dans *«Commentaires sur des mots courants»*, deuxième des dix textes du recueil *Refus global*, le tableau saura *«nous découvrir un vaste domaine jusqu'alors inexploré, tabou, réservé aux anges et aux démons: surréalisme. Nous avons la conviction que ce monde-là comme pour le physique, le tableau finisse par nous le rendre familier dût-il y consacrer les siècles à venir d'une civilisation nouvelle»*.

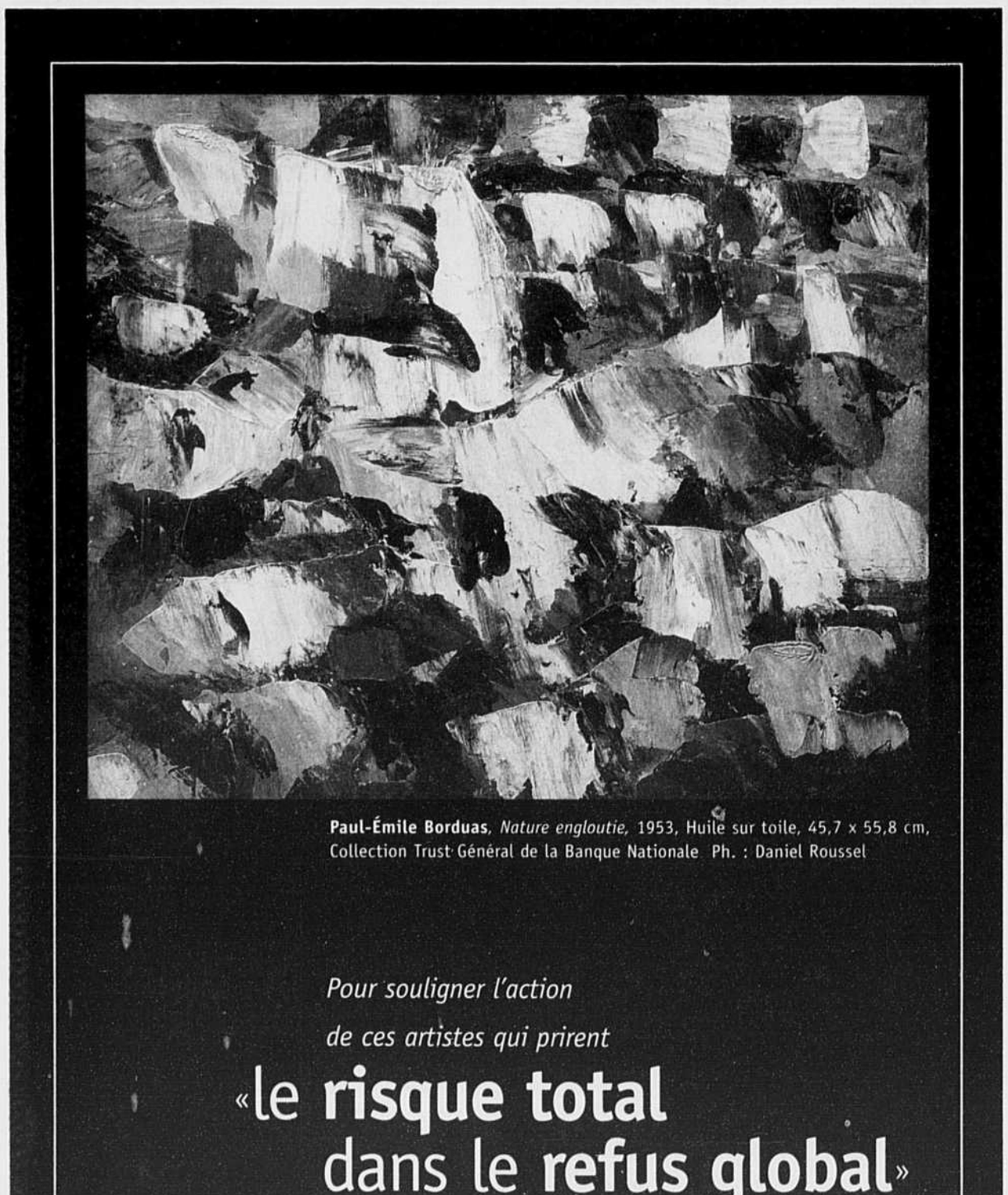
Si, dans l'exaltante (et séculaire!) perspective qu'annonçait pour une génération avide de changement la radicale contestation de *Refus global*, on aura rejeté cette timide modernité antérieure, celle-ci toutefois, malgré ses limites, aura néanmoins ouvert quelques brèches et fait en sorte que *«la tuque et le goupillon»* (pour paraphraser *Refus global*) ne régnèrent pas totalement *«sans partage»*.

1. Les signataires de *Prisme d'yeux* étaient Louis Archambault, Léon Bellefleur, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Gabriel Filion, Pierre Garneau, Arthur Gladu, Je Anonyme (Jean Benoît), Lucien Morin, Mimi Parent, Alfred Pellan, Jeanne Rhéaume, Goodridge Roberts, Roland Truchon et Gordon Webber. Selon Jean Fisette, *Prisme d'yeux* serait vraisemblablement une réaction aux positions que Borduas développe dans le texte *«Parlons un peu peinture»*, qui constitue une des ébauches de l'article *«Tableau»* des *«Commentaires sur des mots courants»*, un des textes publiés avec *Refus global*. Voir *Paul Émile Borduas, Écrits I* (A. G. Bourassa, J. Fisette et G. Lapointe), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, pages 286 à 289.

2. Le lecteur intéressé à une analyse plus poussée de cette première modernité pourra, entre autres, se référer à l'ouvrage que je publierai en août prochain aux éditions Nota bene, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*.

3. J'emprunte cette expression, *«rupture inaugurale»*, au titre du manifeste de Cause, publié à Paris en juillet 1947 et que Riopelle avait signé avec cinquante autres personnes dont André Breton et Pierre Mabille. Riopelle avait fait circuler ce manifeste au sein du groupe automatiste. Voir *Paul Émile Borduas, Écrit I, op. cit.*, pages 315 à 317.

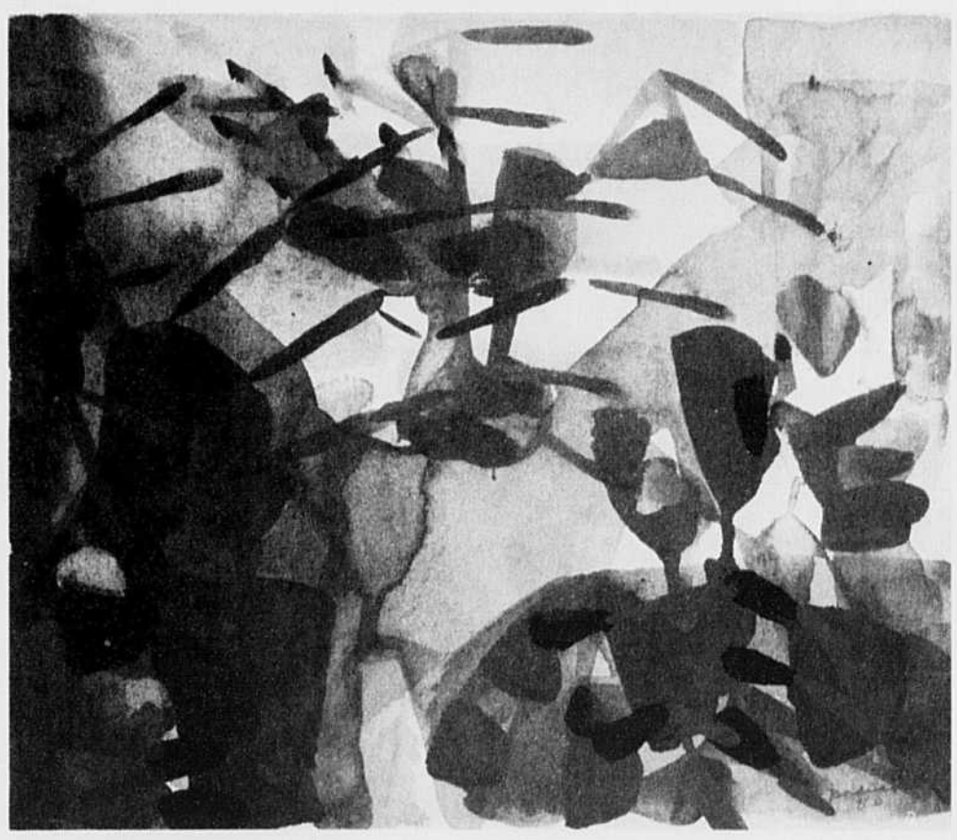
***Esther Trépanier est professeure au département d'histoire de l'art de l'UQAM. Elle est co-auteure, avec Yvan Lamonde, de* L'Avènement de la modernité culturelle au Québec.**



Paul-Émile Borduas, *Nature engloutie*, 1953, Huile sur toile, 45,7 x 55,8 cm, Collection Trust Général de la Banque Nationale Ph. : Daniel Roussel

Pour souligner l'action
de ces artistes qui prirent
«le **risque total**
dans le **refus global**»
et qui nous montrent
toujours et encore,
les forces du présent
et du futur.

BANQUE NATIONALE



Paul-Émile Borduas, *Sans titre*, 1950. Gouache sur papier 18,9 x 22,2 cm. Legs de Monsieur Claude Hinton. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

BENSON & HEDGES
présente
Borduas
et l'épopée automatiste

Que ceux tentés par l'aventure
se joignent à nous.
— Refus Global, août 1948

DU 9 MAI AU 29 NOVEMBRE 1998
185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal - Renseignements : (514) 847-6226 Place-des-Arts

BANQUE NATIONALE LE DEVOIR Pentacom

Les 50 ans de **Refus global**

Le Québec et le discours d'avant-garde

NORMAND THÉRIAULT
LE DEVOIR

Il y a près de soixante ans, un jeune homme fut invité par un véritable et vénérable artiste à participer à la fondation de la Contemporary Art Society, la CAS comme on l'identifiait alors. Le premier allait en devenir le vice-président; l'autre abandonnera la présidence à cause d'une divergence idéologique. Lui, 34 ans en 1939, s'appelait Paul Émile Borduas et était professeur à l'École du meuble. L'autre, John Lyman, dispensait son enseignement à l'École du Musée des beaux-arts.

Une année plus tard débarque au Québec un autre jeune artiste, paré d'une gloire certaine. Il revient de Paris où il a côtoyé les plus grands et même, insigne honneur, obtenu une exposition majeure au Musée d'art moderne de cette ville. Il s'appelle Alfred Pellan, et dans les années qui vont suivre, il va signer des tableaux populaires, décevant les attentes des avant-gardistes que regroupe la CAS en s'inscrivant dans la tradition picturale qui, au Canada, a permis l'émergence du Group of Seven.

En 1948, les deux, à quelques mois d'intervalle, se retrouvent face à face sur la place publique, par manifestes interposés. Deux positions opposées sur l'art y sont défendues: *Refus global* de Borduas demande une remise en question des valeurs sociales, politiques et culturelles, tandis que *Prisme d'yeux* que signe Pellan est un document à contenu purement plastique. Le renvoi de Borduas de l'École du meuble, les divergences picturales et idéologiques entre les deux camps et le succès futur des automatistes (au point que, plus tard, c'est avec beaucoup de réticence que Pellan acceptera le prix Borduas) allaient instaurer sur la place publique le premier débat de société dont l'art était un enjeu véritable.

Les cellules communistes

Ce débat ne fut pas le seul. On se rappelle peu l'époque d'après-guerre et même d'avant-guerre où, à l'instar de toutes les élites intellectuelles occidentales, fut constitué, au Québec, pour l'effort antinazi et antifranquiste de la guerre d'Espagne, le bataillon Mackenzie-Papineau, et où, plus tard, au milieu des années quarante, furent établies des cellules communistes (drôlement infiltrées par la police fédérale) auxquelles participent des fidèles de la gent automatiste.

Si bien que souvent, comme témoin de cette époque, de cet art né d'une volonté politique, ne reste que l'évocation de faits divers. Partisan d'un art engagé, Robert Roussil, sculpteur, dépose en 1949 une sculpture intitulée *La Paix* devant le musée de la rue Sherbrooke; elle est apportée «au poste» dans un fourgon de la police; en 1951, une autre de ses sculptures est attaquée à coups de madrier par un individu outré qui dit travailler au «bien-être social»; pour avoir présenté *La Famille*, la galerie Agnès Lefort est condamnée en Cour municipale à 15 $ d'amende...

Le jeune Roussil n'abandonnera pas. Il inaugure en 1953, sur la rue De Bleury, au sud de la rue Sainte-Catherine, la Place des Artistes, lieu public d'expositions, de débats et de formation populaire, dont l'orientation politique est dénoncée dès les premiers mois d'existence par un des signataires de *Refus global*, Marcel Barbeau. Le lieu ferme en 1954 et l'un des derniers gestes de Roussil sera, après son départ pour la France, la publication d'un manifeste aux Éditions du Jour: ce geste, fait en 1965, aura peu d'éclat au Québec.

Car si d'autres artistes, comme Armand Vaillancourt, font une œuvre contestataire, à tout le moins engagée — pensons, dans le cas de ce dernier, à l'une des premières sculptures publiques, l'arbre sculpté de la rue Durocher à Montréal (1953), ou l'œuvre contestée d'Asbestos de 1963 (ancêtre de la future politique d'intégration des arts à l'architecture), ou l'énorme fontaine de San Francisco (1971) —, la voie choisie par les sculpteurs est corporatiste et leur grand geste sera la fondation autour de 1960 de l'Association des sculpteurs du Québec.

Une affaire de peinture

Le débat mené dans la foulée de *Refus global* est en fait un débat sur la peinture, sur la «vérité» du tableau, et aussi sur l'autorité d'un Borduas qui, via Provincetown, New York et Paris, quitte progressivement la terre québécoise et fait ici et ailleurs carrière. L'avocat de sa défense sera le poète Claude Gauvreau et les adversaires principaux seront successivement Fernand Leduc, lui aussi signataire de *Refus global*, et Guido Molinari. Les deux animent, le premier en 1955, l'autre en 1956, des regroupements d'un petit nombre d'artistes, tous deux réunis sous le vocable de plasticiens. Les débats seront vifs et la «haine» de Gauvreau pour Molinari a toujours été, jusqu'au suicide du poète, le 8 juillet 1971, une affaire publique. S'il y a un vainqueur dans cette lutte, il est plasticien, surtout quand on se rappelle que Fernande Saint-Martin, théoricienne de l'art et alors épouse de l'artiste Molinari, a été, de 1972 à 1977, directrice du Musée d'art contemporain de Montréal avant de devenir professeur à l'Université du Québec à Montréal.

Toutefois, autour de 1970, les luttes idéologiques sont déjà choses du passé: l'artiste Serge Lemoyne ne fait plus de happenings et les manifestes des Claude Péloquin et de Fusion des arts n'ont plus d'écho sur la place publique. L'événement Déclic, tenu en 1968 à l'initiative de Lemoyne (et du professeur Teyssèdre, de l'Université de Montréal) pour souligner le «vingtième» de *Refus global*, a eu peu d'impact, les jeunes artistes luttant alors pour que l'École des beaux-arts soit intégrée à l'UQAM ou pour un art issu des nouvelles technologies, conséquence directe de la présentation en 1967 à Montréal de l'Exposition universelle. En 1975, une exposition, *Québec 75*, décrit l'art québécois par le recours à un discours pluraliste et surtout présente les œuvres comme résultant d'une volonté chez les artistes de produire un art nourri par la scène internationale.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Huile sur toile d'Alfred Pellan intitulée *Mascarade*, 1939-1942.

La passion, depuis un moment, n'a alors plus la cote ici, et pour constater que la raison bâtit maintenant le discours sur l'art, que même les combats sur la notion d'avant-garde n'ont plus droit de cité dans les enseignements universitaires, ouvrons *Parachute* et les autres revues d'art. L'université est devenue formaliste et les associations d'artistes, multiples, défendent avant tout leurs droits à leur propre reconnaissance et surtout à la subvention gouvernementale. Quant au discours politique, s'il est encore de mise, il est nationaliste. Même le Musée d'art contemporain, réclamé avec insistance au début des années soixante, a depuis adopté un discours de rentabilité. Le *«Place à la magie»* a, il y a donc longtemps, fait son temps.

> «Des révolutions, des guerres extérieures brisent cependant l'étanchéité du charme, l'efficacité du blocus spirituel.»

MONTAGNES
Hall d'entrée du pavillon Président-Kennedy
Françoise Sullivan, signataire du Refus global

PORTEURS D'AVENIR

L'Université du Québec à Montréal est fière de s'associer à une réflexion sur le manifeste du Refus global, symbole durable de la modernité québécoise. Les artisans de la Révolution tranquille avaient voulu la démocratisation de l'enseignement et l'adaptation de la formation aux élans d'une société en pleine transformation socioculturelle. Les fondateurs de l'UQAM ont revendiqué et revendiquent encore cet esprit novateur.

Héritière de l'École des Beaux-Arts, l'UQAM est l'université dont le secteur des arts est le plus développé au Québec. Elle offre tout l'éventail des disciplines artistiques, tant des arts de la scène que des arts visuels.

La création y est particulièrement valorisée, jouissant d'un statut équivalent à celui de la recherche. Une orientation qui contribue à l'avancement de la société, en formant des artistes, et des citoyens, porteurs d'avenir.

UQÀM

L'INCONTOURNABLE DE L'ANNÉE
MAINTENANT DISPONIBLE SUR VIDÉOCASSETTE
les enfants de REFUS GLOBAL
Un film de Manon Barbeau

DES ENFANTS MARQUÉS PAR LES CONSÉQUENCES DU GESTE RÉVOLUTIONNAIRE DE LEURS PARENTS

DANS TOUTES LES LIBRAIRIES
19,95 $ + TAXES

«Un documentaire à voir absolument parce qu'il est essentiel à notre compréhension des pionniers qui ont façonné le Québec moderne...»
Nathalie Petrowski - La Presse

«Un demi-siècle plus tard, une autre petite bombe se prépare à enflammer la communauté artistique.» *Odile Tremblay - Le Devoir*

«Ce film vous bouleversera... Il s'agit d'un grand, d'un très grand documentaire.»
Richard Martineau - Voir

www.onf.ca/refus_global
ONF NFB
Une production de l'Office national du film du Canada

Les 50 ans de **Refus global**

La réception

Qu'est-il resté et que reste-t-il de tout cela? Comme le montre le professeur André G. Bourassa, *Le Devoir* a mis dix ans avant de modifier sa position critique face aux automatistes. À l'étranger, la véritable mégastar du mouvement, c'est évidement Riopelle et non pas Borduas, qui reçoit habituellement un assez pauvre traitement dans les dictionnaires ou les manuels d'histoire de l'art. Par contre, le trajet marchand et muséal des œuvres de Borduas est moins négligeable. *«Ce sont les engagements et les aspirations d'une société à différents moments de son histoire qui modifient le regard que celle-ci porte sur son passé»*, écrit Brigitte Deschamps dans le texte qui donne son titre à ce cahier spécial et qui se termine précisément par une relecture actualisante du professeur Yves Robillard.

PHOTO RICHARD-MAX TREMBLAY MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Gouache sur papier de Paul Émile Borduas, intitulée *N^o 10* ou *Figure athénienne*, 1942, collection Rollande et Otto Bengle

Borduas et les collectionneurs

BERNARD LAMARCHE

Dans *«Règlement final des comptes»*, la dernière portion du manifeste *Refus global*, Borduas a rédigé un passage expressément dirigé vers les agents de la culture, motivés par ce qu'il dénonce comme étant une attitude de consommation:

«Des gens aimables sourient au peu de succès monétaire de nos expositions collectives. Ils ont ainsi la charmante impression d'être les premiers à découvrir leur petite valeur marchande.

«Si nous tenons exposition sur exposition, ce n'est pas par l'espoir naïf de faire fortune. Nous savons ceux qui possèdent aux antipodes d'où nous sommes. Ils ne sauraient impunément risquer ces contacts incendiaires.

«Dans le passé, des malentendus involontaires ont permis seuls de telles ventes.»

Les malentendus, *Refus global* les aura levés sans conteste. En retournant à ses railleries la bourgeoisie marchande constituant la clientèle des galeries de peinture, Borduas et les signataires du manifeste replaçaient à l'avant-scène les implications révolutionnaires de leur peinture et leur indépendance face au marché de l'art et à ses tractations politiques. Dans le cas de Borduas, cependant, les événements allaient faire que cette prise d'autonomie ne pourrait survivre à certains impératifs moins utopiques.

La bibliothèque des sciences humaines de l'Université de Montréal possède un mémoire de maîtrise intitulé *Les Collectionneurs des œuvres de Paul Émile Borduas*. Déposée en août 1993, cette recherche, rédigée par Caroline Ohrt, examine selon une approche sociologique la relation entretenue par Paul Emile Borduas avec ses collectionneurs afin de colliger une typologie en quatre temps des figures de collectionneurs qui entouraient l'artiste aujourd'hui célébré.

Les artistes et intellectuels qui gravitaient dans le cercle d'activité du peintre, de même que les *«petits-bourgeois professionnels canadiens-français»* majoritairement concentrés autour de professions libérales et déterminés à participer à l'émancipation de la culture canadienne-française en instance de modernisation, constituent les acheteurs de première main des œuvres de Borduas. Les *«collectionneurs-entrepreneurs»*, caractérisés par des intérêts autant mercantiles que symboliques, commencent par la suite à s'intéresser à la diffusion de ses tableaux de son vivant. À la mort de l'artiste à Paris, le 12 février 1960, la médiatisation singulière de sa disparition, son éloge funèbre, provoquent sa canonisation, la concrétisation du mythe et son passage accéléré dans les murs de l'institution muséale. Autre conséquence, le marché constitué dès le début de la carrière de Borduas poursuit sa croissance, pour atteindre un sommet en matière de performances économiques au milieu des années quatre-vingt.

En 1972, l'acquisition massive par l'État canadien d'une partie importante du Fonds Borduas (huiles, aquarelles, esquisses), remise en fiducie à la collection du Musée d'art contemporain de Montréal en 1973, constitue une des étapes majeures de la reconnaissance de l'artiste par les instances institutionnelles. Cette démarche gouvernementale, comme le rappelle Ohrt, se conformait à une attitude protectionniste adoptée par le gouvernement le 28 mars 1972, visant à conserver sur le territoire canadien le patrimoine culturel susceptible d'être expatrié au profit de capitaux étrangers en restreignant *«l'achat par des étrangers d'objets qui ont une valeur historique et culturelle»*. Cet achat massif allait avoir comme conséquence de réduire momentanément le lot des œuvres disponibles sur le marché privé en train de se développer, le revitalisant par raréfaction. C'est l'accession des œuvres de Borduas à une autre classe de collectionneurs, désignés par Caroline Ohrt comme des *«collectionneurs-ostentatoires»*, partagés entre des pulsions purement esthétiques et d'autres tournées vers le prestige.

Borduas et les collectionneurs

Pour étayer sa thèse, l'auteure a entre autres écumé le livre de comptes tenu par l'épouse de Borduas à partir des années 30 jusqu'à juin 1948, date de la dernière entrée à ce registre des ventes malgré que Borduas, avec certes moins de fortune, ait tout de même continué à écouler ses œuvres sur le marché après la publication, le 9 août 1948, de *Refus global* qui, le 4 septembre, allait lui coûter son poste à l'École du meuble.

Devant l'urgence soudaine de devoir générer des revenus pour assurer sa propre subsistance, Borduas contribue à organiser la diffusion et la vente de ses œuvres dans les galeries montréalaises. C'est alors que devient essentielle — Ohrt en souligne d'ailleurs l'importance — l'activité des collectionneurs-entrepreneurs. En matière de visibilité, dans les années cinquante, Borduas se détache du groupe automatiste. Il expose à New York en 1954, à la Passedoit Gallery, sans succès immédiat, bien que cette exposition allait s'avérer fructueuse sur la scène canadienne, où il gagnait en prestige. Une correspondance s'engage avec des agents qui, à l'époque, n'étaient pas encore désignés comme des courtiers mais qui n'occupaient pas moins des fonctions similaires.

À la lumière des travaux de Gilles Lapointe, pour qui *«la lettre, en permettant à Borduas d'agir sur le réel et de se forger un destin, le révèle à lui-même, l'amène, par l'exemple de sa hardiesse intellectuelle et de son authenticité maintes fois exprimées, à prendre conscience de sa valeur»* (*L'Envol des signes, Borduas et ses lettres*, pages 20 et 21), il est possible d'isoler, à partir de ce groupe de lettres, une posture d'artiste qui montre Borduas s'inquiétant de la diffusion de ses œuvres. De fait, par des ententes avec des revendeurs comme Gérard Lortie, qui à un certain moment possédait le monopole canadien de la diffusion de ses toiles, Borduas s'évertue à démultiplier les occasions d'affaires.

L'artiste homme d'affaires

À la fin de l'année 1954, la correspondance échangée entre Borduas et Gérard Lortie — ce dernier l'avait d'abord sollicité pour lui offrir ses services de revendeur — révèle les modalités de leur entente. Ces lettres révèlent un Borduas ayant particulièrement à l'œil la tenue de ses affaires. Le 13 septembre 1954, le peintre adresse des reproches à Lortie: *«Très simplement* [...], *vous refusez de prendre le risque des frais de l'exposition d'octobre à la galerie Agnès Lefort. C'est tout naturel. Mais, seul ce risque nous aurait liés l'un l'autre dans cette affaire.»* En d'autres occasions, Borduas joue clairement la carte de l'offre et de la demande: *«Cinq galeries, au pays, m'ont demandé des tableaux en consignation. Je diffère ma réponse depuis le printemps dernier.* [...] *Une seule offre* [de vente directe] *est venue, un jour, de la Dominion Gallery. Offre que j'ai dû refuser. Depuis, beaucoup d'eau a passé dans le Saint-Laurent: l'offre serait peut-être plus généreuse aujourd'hui?»* (à Gérard Lortie, le 14 septembre 1954.)

Dans une lettre envoyée à Lortie en avril 1954, en cours de négociation de leur entente initiale, Borduas estime que *«le retrait de ces tableaux de Montréal à Winnipeg ne pourra que favoriser le mouvement à la hausse»*. Le 5 mai 1954, anticipant l'effet possible sur le marché naissant, Borduas écrit à Henry Abramson, de la galerie Waldorf, modifiant quelque peu les clauses de l'entente: *«Je viens de vendre, d'un coup, à un collectionneur de Montréal, tous les tableaux dont je disposais au Canada. Soit une douzaine de toiles se trouvant à Montréal, à Ottawa et à Winnipeg.»*

Sans être directement orientés vers le musée, les efforts de mise en marché de ses propres œuvres par Borduas ne sont pas moins réels. Une autre solution sera envisagée par Borduas. D'autres collectionneurs-revendeurs bénéficieront d'ententes avec lui, notamment le trio de Gérard Beaulieu et des frères Maurice et Gilles Corbeil, qui, en échange de remises importantes, achèteront en lot des œuvres de Borduas. Ces achats en bloc disséminent l'œuvre de Borduas dans des collections privées et, pour beaucoup, en différé, dans les collections des musées nationaux.

***Bernard Lamarche est chroniqueur au* Devoir.**

Le Devoir et les automatistes

ANDRÉ G. BOURASSA

Les positions du *Devoir* par rapport aux automatistes mirent plus de dix ans avant d'opérer un virage, allant du rejet péremptoire de novembre 1944 à l'ouverture sans équivoque d'octobre 1955. Entre les deux, ses positions passent par l'ambiguïté et le silence.

Années fermées: 1944-1955

Les premiers commentaires ont paru dans deux chroniques littéraires d'Ernest Schenck, signées Alceste. Le 18 novembre 1944, il déclare, à propos d'un livre sur Borduas: *«Ces tableaux mort-nés appartiennent au néant.»* Le 2 mars 1946, il dénonce *«l'ultra-modernisme, sous l'action miraculeuse de la salive d'un pauvre homme, qui paraît se croire favorisé du don de prophétie, ou de la "salivette" de jeunes écervelés devenus critiques d'art par suffisance personnelle et insuffisance générale du public.»* Entre les deux (5 février), le critique d'art Jacques Delisle se moque des œuvres de *«Borduas et consorts»*, et une réplique de Louis Franchet, refusée, est rescapée par *Le Quartier latin* (8 mars).

Le renvoi de Borduas de l'École du meuble est annoncé par *Le Devoir* parmi les faits divers (18 septembre 1948). Il s'ensuit un débat. André Laurendeau y saute avec un article à la une, *«Intervention politique»* (23 septembre), et un autre au titre révélateur, *«Un individu quelconque»* (27 septembre). Il intervient deux autres fois, trouvant le moyen de blâmer le gouvernement Duplessis et de désapprouver Borduas en même temps:

«Il est facile de voir comment l'on défendra le geste du ministre [de la Jeunesse, Jean-Paul Sauvé]. *On invoquera la morale et l'on étalera toutes les sottises incluses dans le* Refus global, *ce "manifeste surrationnel" qui est à l'origine de l'affaire* [...].

«Mais là n'est pas la question. Nous ne discutons pas le motif invoqué. Nous dénonçons l'intervention directe du pouvoir politique dans le domaine de l'éducation.

«La chose est d'autant plus grave que les idées de M. Borduas ne soulèveront la sympathie de personne. Avec son Refus global, *il s'est séparé de tout le monde et de nous en particulier. L'indignation que ses idées soulèvent empêcheront peut-être bien des gens de voir le cas qui se pose objectivement!* [...]

«Le cas, on le voit, dépasse singulièrement les erreurs et la personne de Borduas.

«Nous intervenons d'autant plus vivement que M. Borduas est pour nous, sur le plan intellectuel et moral, un adversaire, et que personne ne peut s'imaginer que nous défendons un ami.»

Le directeur de la page des jeunes du *Devoir*, Gérard Pelletier, se joint au concert (25 septembre), allant jusqu'à mettre en doute l'honnêteté du peintre. Il reprend d'ailleurs l'image du prophète proposée par Schenck:

«Nous sommes donc familiers avec un certain genre d'étonnement et de scandale qui nous éclaire aujourd'hui sur les poèmes de Claude Gauvreau [...].

«J'accepte même et trouve normal que des jeunes automatisent avec férocité. Il est vrai que notre pays manque de maîtres, il est vrai qu'une grande inquiétude travaille la jeunesse et qu'elle cherche toute seule des voies qui débouchent sur la lumière [...].

«M. Borduas vaticine comme un prophète, avec un mépris total pour toute démonstration et toute preuve "rationnelle" [...]. *Voilà qui n'est plus "jeune", ni tout-à-fait "surréaliste", et encore moins honnête.»*

Le débat s'enlise dans une suite de lettres de lecteurs. Citons celle, remarquable, du philosophe Jacques Dubuc, qui conserve pourtant l'image du prophète:

«Ta critique de Borduas est très injuste [...]. *Borduas est un homme d'une admirable sincérité intellectuelle. (Je ne veux pas parler de sa haute valeur morale, quoiqu'il soit bon que quelqu'un lui rende cette justice.)*

«Son texte se présente comme une série de jugements historiques le conduisant à un refus des formes de vie actuelles.

«Il néglige de prouver ces jugements, non pas par impuissance, mais parce qu'ils lui paraissent évidents [...].

«Pénétrons dans son texte un peu comme l'amateur d'art pénètre dans un tableau, avec sa sensibilité en éveil, tâchant de se mettre en sympathie avec l'œuvre et se servant de son œil intuitif. Tout change à ce moment. Le texte prend sa pleine valeur, géniale à certains endroits, admirable très souvent de lucidité, révélant beaucoup de choses sur la vie et le monde; coup d'œil légèrement prophétique... »

Pelletier reconnaît que sa critique a été superficielle (30 octobre), soumettant plus tard un dernier commentaire dans lequel on découvre qu'on a peur d'un art fondé sur l'inconscient (13 novembre):

«Nous acceptons en grande partie votre critique des institutions sociales: l'exploitation du pauvre par le riche, l'utilisation de la peur, la prétention moderne de tout régler par la seule raison, l'intellectualisme néfaste, la désincarnation d'une certaine pensée contemporaine, l'absurdité des guerres, l'exploitation intéressée de certaines vérités religieuses [...]. *Et la sympathie que nous ressentons pour vous, c'est là-dessus qu'elle se base, car nous refusons nous aussi toutes ces mystifications.*

«Toutefois, nous l'avons déjà dit, notre refus n'est pas global. Nous ne refusons ni la raison, ni l'intention sans qui le monde serait aveugle. Nous n'acceptons pas la règle de l'instinct parce que nous croyons au péché.»

L'ouverture de 1955

Un virage s'opère avec le peintre et critique Noël Lajoie. Dans une lettre à Borduas (10 octobre 1955), il annonce non seulement sa collaboration récente au journal mais sa volonté d'en transformer la vision critique:

«La critique, ici, est inexistante, à peine plus évoluée que l'opinion du public amateur d'art. Cela est inadmissible. Le pire travers est qu'on ne juge les œuvres que par référence à l'histoire, à ce qui est déjà classé. Si ces continuelles références, encore, étaient justes! Mais non, on fait des rapprochements saugrenus et l'on se croit quitte. Pensée confuse. Je prends mon rôle très au sérieux. C'est très difficile, car la critique demande de l'attention, de la réflexion, de la sympathie... Une grande exigence, aussi. Là comme ailleurs, vous avez été pour moi un guide précieux. Nos conversations de cet été m'aident infiniment. Certaines phrases sur Baudelaire que vous aviez prononcées la première fois que je vous ai rencontré, en mai 1954, à New York. Il y a des mots de vous qui m'ouvrent des horizons admirables [...].»

La référence à Baudelaire, celui-là même qui, dans une de ses critiques, a forgé le mot «modernité», est assez étonnante. Borduas se montre (lettre du 10 novembre) profondément touché par l'article du *Devoir* (26 octobre). Les échanges se multiplient, dont ce mot de Lajoie:

«Je n'arrête pas: deux ou trois articles par semaine au Devoir *et, à partir de jeudi, une collaboration hebdomadaire à* La Réforme [...].

«Nous manquons terriblement de culture: je m'en aperçois au temps que je mets à rédiger le moindre article. Des heures et des heures. Absence d'idées intermédiaires. Nous sautons péniblement d'idée en idée; les mots nous arrêtent» [24 novembre].

Lajoie finit par demander à Borduas (2 février) d'écrire un mot dans *Le Devoir* pour un supplément qu'il prépare sur les arts. Ce dernier commence par une lettre qu'il reprend quatre fois. Voici la version inédite du 25 février:

J'en suis à la quatrième lettre. C'est idiot. Pourtant il faut vous répondre... Recevez celle-ci comme elle sera. Tout m'est si impossible en ce moment. Pourquoi? Pour mille raisons que j'exagère, ce qui m'empêche de vous les envoyer une fois écrites [...].

«Il faut bien comprendre, mon cher ami, que je n'ai pas changé: je reste exclusif, difficile et solitaire. Paris peut encore apporter un soulagement à cela mais pas du jour au lendemain. Il faut être patient et attendre, encore attendre [...].

«Rien de neuf dans le domaine de l'esprit. La pure conception d'espace m'apparaît encore confuse ici. En dehors de ses manifestations inconscientes ou secondaires — comme le graphisme — je ne vois rien. Il semblerait plus aisé de prendre contact avec la peinture parisienne à New York que sur place.

«Dans le domaine de l'action, le champ est large et il sera, je crois, des plus fructueux. Le sentiment de puissance qui m'amène ici sera fortifié, non frustré. Déjà des rencontres ont eu lieu qui ressemblent fort à des conversions. Cela seul vaut émotivement les emmerdements du déplacement. Tout ceci dit comme ça, pour vous uniquement, car je ne vois pas comment vous pourrez faire votre papier: il serait sage de le remettre à plus tard, mon cher Noël. Laissez-moi mûrir sur place et ne craignez rien: je saurai en dégager un sens.

«Pour l'article sur l'actualité il faut aussi attendre un peu, pour le moment il semble impossible, mais je devrais retomber sur mes pattes avec le temps.

«Je suis désolé de la déception que vous causeront ces pauvres lignes. Pourtant c'est le meilleur de moi-même, si moche que ce soit. Ne m'en tenez pas rancune, revenez-moi. Un jour ça ira mieux.»

Borduas refile la demande à un ses amis, Michel Camus. Ce dernier a déjà dans ses cartons un article sur Borduas, *«Regard sur un peintre actuel»*. Il révèle par ailleurs à Camus (15 mars) ce qu'il pense du *Devoir*:

«Votre mémoire est fidèle. Le Devoir *nous a fait une lutte sourde durant dix ans. S'il ne peut plus maintenir cette attitude c'est pour des raisons extérieures. Catholicisme d'avant-garde qui se doit d'intégrer ce qu'il n'a pu d'abord étouffer... Nous changeons de palier, eux restent les mêmes: ils sont éternels ne bougeant qu'au rythme du nombre!*

PHOTO RICHARD-MAX TREMBLAY
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Huile sur toile de Pierre Gauvreau intitulée *L'Écartèlement du cœur chanté par l'oiseau-foin*, 1951, collection Lavalin du MACM

Le texte de Camus n'est pas retenu. Car, la semaine suivante, Borduas reçoit une autre demande de texte, de la part d'un conservateur de la Galerie Nationale, Jean-René Ostiguy, auquel il fournit des réponses à un questionnaire qui sont publiées dans un catalogue d'exposition mais aussi dans *Le Devoir*.

Conflit de valeurs

On avait généralement, à l'époque de *Refus global*, des idées bien étriquées sur la fonction sociale de l'art et sur les liens entre modernité culturelle et modernité tout court. Les catholiques du *Devoir* craignaient les conséquences de la révolution surrationnelle et les communistes de *Combat* dénonçaient les *«révolutionnaires de la toile»*.

Quant au *Devoir*, il lui manquait une tradition culturelle sensible à la modernité. Il avait raté le symbolisme (23 et 26 avril 1910) et le futurisme (7 et 14 septembre 1912); il rata l'automatisme. On n'y avait guère qu'un seul référent critique, l'orthodoxie doctrinale. La glace fut rompue avec les *«Propos d'atelier»* de Noël Lajoie. Avant lui, il fallait s'adresser ailleurs.

André G. Bourassa, critique et historien de la culture québécoise, est professeur au département de théâtre de l'UQAM. Il a fait paraître* Surréalisme et littérature québécoise *et dirigé l'édition critique des* Écrits *de Paul Émile Borduas.

Les 50 ans de **Refus global**

Commémorer pour évoluer

BRIGITTE DESCHAMPS

Aborder la réception de *Refus global* dans le cadre particulier de ses anniversaires nous invite d'entrée de jeu à remettre en question le rapport au temps et à la mémoire dans une démarche proche de celle des historiens lorsqu'ils se penchent sur le passé: nous leur empruntons alors la notion de lieu de mémoire afin de mieux comprendre ce rôle primordial que tient le manifeste pour l'ensemble du champ culturel québécois. Rappelons que l'historienne Mona Ozouf propose cette définition du lieu de mémoire: «garder la mémoire, fonder la mémoire», ce qui peut se comprendre ainsi: comment le moment présent cherche-t-il à garder la mémoire d'un événement révolu, ici *Refus global*, et lui superpose-t-il ses interprétations successives pour en assurer la survie pour les générations à venir?

Au cours des cinquante années qui nous séparent maintenant de la publication de *Refus global*, le manifeste des automatistes qui fit scandale à l'époque s'est peu à peu imposé comme un texte désormais mythique. Faire le récit de l'histoire de *Refus global* en s'arrêtant aux dates qui marquent son anniversaire permet alors de suivre l'évolution de l'intérêt porté au manifeste et de mieux comprendre les transformations que l'on constate d'un anniversaire à l'autre, en se souvenant que ce sont souvent des facteurs sans aucun rapport avec la nature de l'événement qui en orientent les perceptions successives; autrement dit, ce sont les engagements et les aspirations d'une société à différents moments de son histoire qui modifient le regard que celle-ci porte sur son passé.

Après la violente condamnation du manifeste et le renvoi de Borduas, conséquence directe des attaques portées aux valeurs morales et religieuses de l'époque, le manifeste, on le sait, tomba dans l'oubli. Ce n'est que dix ans plus tard que *Situations*, une revue littéraire d'avant-garde, lui consacre deux textes: le premier portant sur l'apport de celui-ci au renouvellement de l'esthétique, le second invitant les signataires à prendre position sur leur engagement d'alors. La réception lors de ce premier anniversaire reste en quelque sorte classique, il s'agit d'une relecture du texte. Toutefois, il faut le souligner, dès 1958 se met en place, modestement il est vrai, une tradition qui prendra de plus en plus d'ampleur: celle de célébrer l'anniversaire de la parution de *Refus global*, célébration qui, par la suite, se transforme en véritable commémoration.

Les années qui séparent le dixième anniversaire de celui des vingt ans de *Refus global* ont vu passer la Révolution tranquille, suivie au cours des années soixante de mouvements de contestation exprimant une aspiration à la liberté, au Québec comme ailleurs dans le monde. On assiste alors à la rencontre d'un texte et d'un moment historique et le manifeste connaît une immense popularité. Comme précédemment, l'anniversaire redonne actualité au manifeste. Le journal *La Presse* ouvre ses pages aux spécialistes de l'automatisme et assure ainsi la diffusion de leur expertise auprès du grand public, ce qui augmente considérablement le rayonnement du texte. Par ailleurs, à cette époque, le rapport au texte se modifie, la portée contestataire du manifeste en fait le point de référence de différents mouvements de contestation, celui des étudiants des cégeps, la grève de l'École des beaux-arts, l'Opération Déclic ou encore les manifestes-agis.

Les propos du manifeste prennent de plus, avec l'avènement de la Révolution tranquille, un caractère prémonitoire, ce qui transforme la perception que l'on a alors de Borduas en qui l'on voit l'auteur du texte. De cette importance grandissante de Borduas témoigne une émission radiophonique, *Les Vingt Ans de Refus global*, consacrée presque entièrement à la carrière du peintre.

En résumé, cet anniversaire correspond à la reconnaissance de la portée historique du manifeste au moment précis où des mouvements de contestation le font revivre sous une autre forme; de plus, par un renversement directement lié à la modification de la scène politique, on célèbre alors le manifeste pour toutes les raisons qui l'avaient précisément fait condamner en 1948.

La notoriété grandissante de Borduas transforme la célébration de l'anniversaire du manifeste. Ainsi, les trente ans de *Refus global* correspondent à la publication d'un numéro spécial de la revue *Artscanada*, dirigé par François-Marc Gagnon sous le titre *«The Presence of Borduas»*; de plus, le lancement de l'ouvrage qu'il lui consacre a lieu au cours du vernissage de l'exposition du Musée d'art contemporain, *Les Trente Ans de Refus global*. L'exposition redonne toutefois une certaine visibilité aux autres signataires, notamment en exposant des photos d'une chorégraphie de Françoise Sullivan, prises par Maurice Perron. Pour la première fois, le musée expose l'original du manifeste; il le sera à nouveau dix ans plus tard au même endroit. Cette énumération le montre bien: la célébration des trente ans de *Refus global* se situe sous le signe de l'art. C'est de plus à ce moment-là que plusieurs traditions se mettent en place: présentation du manifeste, expositions, numéros spéciaux de revues, lancement de livres, premiers rites d'une véritable commémoration.

Peu à peu, on s'en rend compte, la célébration de l'anniversaire évolue. L'importance et la diversité des événements qui cherchent à faire revivre ou découvrir le manifeste et ses signataires en conduisent certains à voir en 1988 l'année *Refus global*. De nombreuses expositions ont lieu: au Musée des beaux-arts, qui présente la *Rétrospective Borduas*, ou encore à la Bibliothèque nationale, où se tient *Le Refus global et ses environs*, dans une volonté de rassembler autour des automatistes ceux dont la démarche artistique s'en rapproche. De plus, des pièces de théâtre rendent hommage aux automatistes, Gauvreau ou encore Borduas. Cette même année, de nombreux signataires participent à plusieurs activités, conférences ou encore tables rondes, et s'étonnent alors de l'ampleur des manifestations qui ne correspondent peut-être pas au véritable esprit du manifeste. On aborde là le danger de toute commémoration qui, cherchant à faire revivre au présent le théâtre du passé, n'échappe pas au risque d'une cristallisation rétrospective qui fige l'événement même qu'elle veut rappeler.

Chaque anniversaire — le cinquantenaire y contribuera grandement, les premiers événements et débats auxquels il donne déjà lieu le montrent bien — transforme peu à peu *Refus global* en un lieu de mémoire qui concentre les intérêts du moment. Quelle part y prend la commémoration? Pour le comprendre, on peut se reporter à l'analyse qu'en propose Philippe Raynaud, selon lequel cette célébration particulière permet aux sociétés modernes de rythmer leur histoire, grâce à des références qu'elles ont elles-mêmes choisies — à la différence des célébrations religieuses qui leur étaient imposées —; parmi celles-ci sont privilégiés tous les événements qui font référence à l'origine et qui acquièrent ainsi l'aura magique de la rupture fondatrice. *Refus global*, associé pour beaucoup à l'émergence de la modernité, correspond de plusieurs façons à ces critères, et l'importance grandissante accordée à l'anniversaire de sa parution en fait bien l'un des repères essentiels de l'histoire culturelle du Québec, pour ne pas dire de son histoire tout court. Cela se vérifie, une fois de plus: l'événement, quand il devient référence, exerce alors dans une société une fonction commémorative essentielle. On a tout lieu de s'étonner que, dans notre société, un des premiers lieux de mémoire identifiés se trouve être un manifeste d'un groupe d'artistes d'avant-garde!

Toutefois, ce rapport intense à ces points d'ancrage où se cristallise et se réfugie la mémoire, pour reprendre les termes de Pierre Nora, n'est pas particulier au Québec et s'inscrit, selon lui, dans une tendance générale des sociétés actuelles qui permet en fait de placer ces dernières années sous le signe de la commémoration.

Brigitte Deschamps est historienne de l'art.

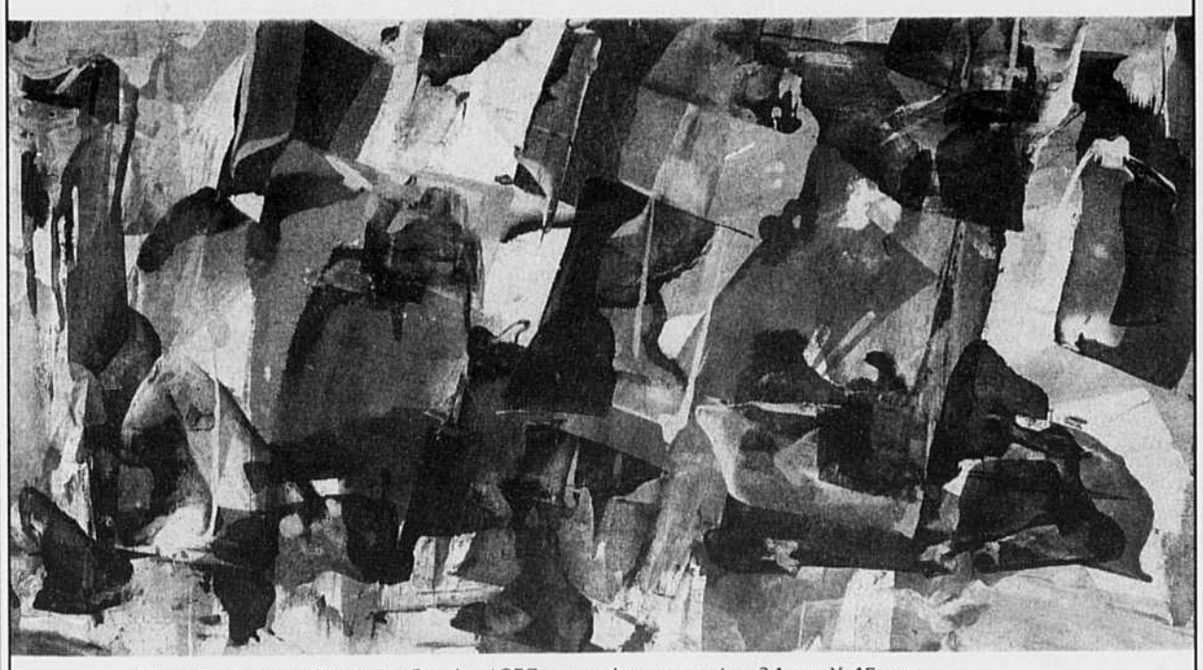
PHOTOTHÈQUE LE DEVOIR

Exposition Borduas au Musée des beaux-arts de Montréal en 1988.

> «Nous prenons allégrement l'entière responsabilité de demain.»

« Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes »

Extrait du *Refus global*



Marcelle Ferron, Göteborg Suède, 1957, gouache sur papier, 24 cm X 45 cm
la Collection Loto-Québec

Place aux créateurs d'ici !

La Collection Loto-Québec témoigne de la vigueur de l'art contemporain. Ses 1450 œuvres manifestent avec éloquence la capacité créatrice de la société québécoise.

la Collection

loto-québec

PEINTURE

UN MÉGA-ÉVÉNEMENT
LES ACTUALITÉS DE LA PEINTURE ABSTRAITE
PLUS DE TRENTE LIEUX D'EXPOSITION
PLUS DE 250 ARTISTES
EXPOSITION THÉMATIQUE :
ÉDIFICE BELGO À MONTRÉAL
DU 6 JUIN AU 11 JUILLET 1998
UNE RÉALISATION DE L'ASSOCIATION DES GALERIES D'ART CONTEMPORAIN (MONTRÉAL)
RENSEIGNEMENTS:(514) 861-2345

AUTOBUS DUPLESSIS • BANQUE NATIONALE DU CANADA
CONSEIL DES ARTS DE LA COMMUNAUTÉ URBAINE DE MONTRÉAL • CONSEIL DES ARTS DU CANADA • ÉDIFICE BELGO • LE DEVOIR • LE SABORD • MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC • OPTICA • PARACHUTE • PRATT & WHITNEY CANADA • RITZ-CARLTON KEMPINSKI MONTRÉAL • SERVICE DE LA CULTURE DE LA VILLE DE MONTRÉAL • TÉLÉCITÉ-TMI TRANS ART • VIA ROUTE • VIE DES ARTS

À L'OCCASION DU 50e ANNIVERSAIRE DU REFUS GLOBAL

FRANÇOISE SULLIVAN
Signataire du Refus global • Prix Borduas 1987
galerie Lilian Rodriguez
372, rue Sainte-Catherine ouest, local 405
Montréal, Québec H3B 1A5
Tél. : (514) 395-2245
Fax : (514) 395-4926

Salutations aux signataires du Refus Global
Galerie René Blouin
372, rue Sainte-Catherine Ouest, ch. 501
Montréal, Qc. Canada H3B 1A2
(514) 393-9969 / fax : 393-4571 / grb@total.net

EN PERMANENCE À LA GALERIE
Marcelle Ferron • Rita Letendre
Charles Daudelin • Yves Gaucher
Jean Mc Ewen • Jean-Paul Riopelle
GALERIE SIMON BLAIS
4521, rue Clark Montréal H2T 2T3 514.849.1165
Ouvert du mardi au samedi de 10 h 00 à 17 h 30

Pierre Ayot • Luc Béland • Thomas Corriveau • Cozic
Jacques Hurtubise • Jocelyn Jean • Alain Laframboise
Michel Lagacé • Marie-Christine Landry • Marc Larochelle
Raymond Lavoie • Georges Rousse • Dominique Sarrazin
Serge Tousignant • Robert Wolfe
GALERIE GRAFF
963, Rachel Est, Montréal, Qc H2J 2J4
Tél. : (514) 526-2616 E-mail : graff@cam.org

TROIS POINTS
- La galerie tient à souligner la participation de
- Marie-Claude Bouthilier
  Mario Côté
  Richard Mill
  à l'événement Peinture Peinture
- 372, rue Sainte-Catherine ouest Tél. : (514) 866-8008

galeriericdevlin
Jusqu'au 30 mai
Sophie Lanctôt • Léopold Plotek
Appelt • Béliveau • Bougie • Bouliane • Charrier • Deschênes • Dorfer • Fritsch
Gallardo • Garneau • Levasseur • Marange • Netusil • Macklem • Molinari
Müller-Reinhart • Pellerin • Reimpré • Rondepierre • St-Pierre
Sapere • Simonin • Thézé • Vincent
460 Sainte-Catherine Ouest Espace 403 Tél 514.866.6272
Mercredi au vendredi : 12 h à 18 h Samedi : 12 h à 17 h

Refus, non, créativité, oui

YVES ROBILLARD

À 20 ans, je voulais changer le monde: c'est moi qui ai changé! Ou plutôt, non, on ne change pas, on s'adapte! Je suis né rebelle et le demeurerai. L'important est de canaliser cette énergie pour qu'elle soit positive.

Il y a le texte de *Refus global*, et les œuvres des automatistes. Le texte, intrinsèquement, n'a rien à voir avec l'art. C'est le cri d'un professeur d'une institution renommée du milieu montréalais qui dénonce dans les journaux la turpitude du milieu. C'est ce texte qui a fait scandale, et non les œuvres d'art. Il est certain que ce geste, de même que la grève d'Asbestos, quelques années plus tard, ont aidé à transformer le milieu québécois.

J'avais neuf ans lors du *Refus global*. Je suis arrivé à Montréal en 1958 et, déjà, les automatistes faisaient partie de la légende: tout ce qu'on en savait était que ces artistes ne s'étaient pas laissé récupérer. Par qui, par quoi, je l'ignorais! Je suis parti pour Paris. Et là, par l'intermédiaire des situationnistes, j'ai compris que récupérer voulait dire par le système capitaliste pour servir aux fins de celui-ci. Et cela m'a pris 30 ans pour formuler dans un livre ce qui me semble être une vérité historique, à savoir que l'art est une invention du capitalisme et qu'un artiste non récupéré, ça n'existe pas, étant donné que le statut de l'artiste est ce qui, en partie, définit le système artistique, créé par la société industrielle.

On me dit souvent: mais que devient le pouvoir de dénonciation de l'artiste dans ce contexte? Et je réponds que je n'y crois pas, à moins d'avoir le public avec soi. Les œuvres à scandale aujourd'hui, à part celles où il est question de l'élasticité de la notion de pornographie, ont trait à la valeur financière de l'art (*cf.* la *Robe de viande* de Jana Sterbak, avril 1992), c'est-à-dire ce qui annonce la fin de l'œuvre comme valeur financière absolue (ou au delà des règles) et du système économique la sous-tendant.

«Le magique butin magiquement conquis à l'inconnu attend à pied d'œuvre.»

Et ces œuvres blessent. Avons-nous besoin d'être blessés, à une époque où on ne parle que de «coupures»? L'art est une invention qui a séparé en deux la société, les créateurs d'un côté et les spectateurs de l'autre. C'est indécent! On n'a pas le droit de faire croire à des gens qu'ils sont moins créateurs que d'autres. La société industrielle avait besoin de cela pour justifier le travail à la chaîne. Mais les robots nous ont remplacés, et on demande maintenant à tout le monde de devenir créatif pour survivre.

J'ai passé des années à enseigner à des étudiants en art comment ne pas devenir artistes, comment faire du quotidien une esthétique, et surtout pourquoi s'intéresser à des choses beaucoup plus importantes que l'art, comme l'animation culturelle, etc.

Célébrer *Refus global* est affaire d'institution! Il ne s'agit plus de contester mais d'apprendre à s'estimer soi-même, à écouter l'autre, à établir des liens, à s'entraider. Cela, évidemment, en conservant un esprit très critique pour ne pas tomber dans les pièges de ceux qui ont le pouvoir économique et politique et qui désirent s'en servir avant tout pour en avoir encore plus. Les nouvelles technologies favorisent la décentralisation, la régionalisation et la création d'une multitude de réseaux dans lesquels la notion de prosumérisme (rendre service) est essentielle.

Chacun a ses préférences par rapport aux œuvres des automatistes. J'apprécie beaucoup le travail d'insertion sociale de Mousseau, Ferron et Pierre Gauvreau. Et Claude Gauvreau est un être d'une grande pureté! Mais celui qui n'a cessé d'incarner ce qu'il y a d'universel dans le message de *Refus global*, l'exploitation multiforme du petit par le puissant, n'est pas un automatiste: c'est Armand Vaillancourt!

Très tôt, il a dû se confronter à l'opinion des gens, car ses sculptures étaient sur la *«place publique»*. Qu'on se rappelle le scandale d'Asbestos: *«Si on fait sauter ma sculpture, on devra me faire sauter avec!»* Veuillez noter que le contenu réel de l'œuvre n'y était pour rien. C'est plutôt l'argument «combien a-t-on payé pour un tel tas de ferraille?» Même si, pour moi, ce monument est sublime et fait de Vaillancourt un grand maître de l'*«expressionnisme de la matière»*! Ce scandale, je crois, a été pour lui révélateur et l'a amené à travailler avec les gens, à faire ce qu'il appelle des *«chantiers»*, où *«l'acte créateur collectif est beaucoup plus important que le produit fini»*. Vaillancourt est de toutes les causes désespérées. Et il est demeuré jovial et en bonne santé.

Si la contestation doit encore avoir un sens aujourd'hui, c'est celui d'apprendre aux gens à se regrouper dans des projets communautaires qui leur permettent de développer leur propre créativité.

Yves Robillard,
professeur à l'UQAM,
***est l'auteur de* Vous êtes tous des créateurs, ou le mythe de l'art.**

«[...] à nous le risque total dans le refus global.»

PHOTO MAURICE PERRON (EN PROCESSUS D'ACQUISITION PAR LE MUSÉE DU QUÉBEC)

Vernissage à la librairie Tranquille en juillet 1949. La librairie Tranquille a été le lieu de plusieurs expositions regroupant le travail des automatistes. En avant-plan, à droite: Henri Tranquille entouré d'un groupe de critiques d'art.

Fernand Leduc, *La Dernière Campagne de Napoléon*, 1946.
Huile sur carton, 50,8 x 65,3 cm. Coll.: Musée du Québec.

50e anniversaire
Refus GLOBAL

Le Musée du Québec est fier de mettre en valeur
la production des artistes signataires du *Refus global* et
de saluer leur contribution essentielle à la vie culturelle québécoise.

MUSÉE DU QUÉBEC

Parc des Champs-de-bataille, Québec, G1R 5H3
(418) 643-2150 http://www.mdq.org

Le Musée du Québec est subventionné par le ministère de la Culture et des Communications du Québec.

Fernand Leduc, *La Dernière Campagne de Napoléon*, 1946.
Huile sur carton, 50,8 x 65,3 cm. Coll.: Musée du Québec.

Les 50 ans de **Refus global**

Borduas? Connais pas...

STÉPHANE BAILLARGEON
LE DEVOIR

PHOTOTHÈQUE LE DEVOIR

La collectivité québécoise considère Borduas comme quelqu'un d'important dans son histoire de l'art. Elle continue de soutenir cette image positive qui considère le peintre, mais aussi l'écrivain, le penseur et l'éducateur.

De loin, la plupart des statues semblent minuscules. *«Il me semble y avoir une disproportion entre la place qu'occupe Borduas au Québec, dans l'histoire de l'art et de la culture, dans l'histoire des idées, et la perception qu'on peut avoir de Borduas à l'étranger»*, tranche Gilles Lapointe, de l'UQAM, qui a codirigé l'édition des œuvres complètes (les *Écrits*) du peintre-écrivain. *«Dire qu'il est absent des catalogues, des histoires de l'art ou des encyclopédies est exagéré. Mais il me semble tout aussi exagéré d'avancer que Borduas a un rayonnement international. On voudrait peut-être qu'il en soit ainsi, mais ce n'est pas le cas.»*

Une petite heure ou deux passées à feuilleter des ouvrages de référence d'une bibliothèque spécialisée peut fournir bien des preuves de cette négligence et de ce désintéressement. Par exemple, dans *Le Bénézit* (comme on dit *Le Larousse*) — au titre infini: *«Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps»*, etc., etc. —, l'édition de 1976 *«entièrement refondue, revue et corrigée»* fait effectivement une place à *«Borduas (Paul Émile)»*, peintre de *«l'école canadienne»*. Mais la vingtaine de lignes qui lui sont consacrées charrie des erreurs comme celle-ci: *«Sa rencontre, en 1942, au Canada, avec André Breton a une influence déterminante sur sa pensée et son œuvre.»* En fait, Breton est passé au Québec deux ans plus tard et n'a jamais rencontré Borduas.

Mais il n'y a pas que du tout-faux dans ces gros ouvrages de synthèse ou spécialisés. Un ou deux historiens de l'art français ont reconnu que les automatistes avaient devancé le mouvement de l'abstraction lyrique. La récente édition du *Allgemeines Künstlerlexikon* consacre une bonne demi-page à Borduas et son texte semble parfait, du moins au premier coup d'œil profane. L'article passe vite sur l'impact de la publication de *Refus global* mais donne plusieurs renseignements importants sur la carrière du *«peintre, décorateur d'église, dessinateur, aquarelliste, sculpteur et écrivain sur l'art»*. Il fournit par exemple le nom des églises où a travaillé Borduas, sous la direction de son maître, Ozias Leduc, et une petite mais excellente bibliographie. Presque tous les signataires du manifeste sont inclus dans ce dictionnaire des artistes et même le fils de Paul Émile, Paul, qui n'était pas un mauvais sculpteur, a droit à un article respectable, dans ce contexte étranger.

«En fait, peu importe le jugement des autres, ce qui me semble évident, c'est que la collectivité québécoise a décidé que Borduas était quelqu'un d'important dans son histoire et dans son histoire de l'art, juge encore Gilles Lapointe. *On continue donc de soutenir cette image positive qui considère le peintre, mais aussi l'écrivain, le penseur et l'éducateur. Borduas était un passeur, entre les générations. Ce n'est pas un hasard si, sur tous les gens qu'il a formés et influencés, on compte, quoi, douze ou quinze personnes encore importantes et très connues de nos jours.»*

Cela étant, le spécialiste rappelle que Borduas n'est tout de même pas complètement négligé dans l'histoire de la peinture moderne. Quelques groupuscules artistico-politiques français se sont référés à *Refus global* dans les années 70. Quelques extraits ont pu être traduits ici et là, dans une autre langue que l'anglais. Mais le manifeste n'a finalement eu qu'un impact local, comme Borduas le reconnaissait lui-même dans une entrevue publiée pour souligner le dixième anniversaire du texte.

Tout compte fait, à l'échelle internationale, Borduas ne prend de l'importance qu'en regard de Jean-Paul Riopelle. *«Au bout du compte, il faut se rendre à l'évidence: la seule véritable star mondiale issue du mouvement automatiste, c'est Riopelle»*, tranche Gilles Lapointe, qui cite même le cas de livres français faisant de Borduas l'élève de Riopelle! André Breton lui-même, le pape du surréalisme, n'a lu *Refus global* qu'en 1956 mais a reconnu le mérite de Riopelle, le *«trappeur supérieur»*, dès sa première exposition solo, en 1949. Maintenant, tout grand musée d'art moderne et contemporain qui se respecte, de New York à Paris, de Tokyo à Stockholm, possède un Riopelle mais pas nécessairement de Borduas, qu'on ne doit d'ailleurs pas souvent sortir des caves. Même la fameuse exposition de Borduas à Amsterdam, en 1960, aurait d'abord servi, selon certains, à expatrier ses œuvres de France, où il venait de décéder.

Dans un numéro à venir de la revue savante *Études françaises*, Gilles Lapointe va bientôt raconter quelques détails de cette rivalité Borduas-Riopelle autour de la renommée étrangère. *«Riopelle a été envoyé à Paris en 1946, en mission si l'on veut, pour voir si Pierre Loeb, qui avait consacré tous les grands artistes de l'entre-deux-guerres, était prêt à accueillir les automatistes,* raconte-t-il en entrevue. *On sait maintenant que Pierre Loeb n'avait pas si mal accueilli que ça la peinture des autres automatistes, mais Riopelle a écrit à Borduas qu'il n'était intéressé qu'à sa peinture. Il a donc tiré son épingle du jeu avec d'énormes conséquences.»*

Finalement, Riopelle a été le seul peintre canadien invité à participer à l'Exposition internationale du surréalisme en 1947. Cinq années plus tard, Loeb lui achètera toute sa production d'un coup. Quand Borduas viendra à son tour s'installer à Paris, en 1955, il sera déjà trop tard pour sortir de cette ombre déjà immense. *«Entre Borduas et Riopelle, il y a toujours eu comme une rivalité entre deux frères,* dit Gilles Lapointe. *Au Québec, c'est Borduas qui l'emporte en affection et en renommée intellectuelle, mais partout ailleurs dans le monde, c'est Riopelle qui occupe l'avant-plan, et de loin.»*

«Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement le futur.»

La BIENNALE de MONTRÉAL 98
27 août - 18 octobre
Une production du
Centre international d'art contemporain de Montréal
314, rue Sherbrooke Est, Montréal, Canada
Téléphone : 514.288.0811 • Télécopieur : 514.288.5021
Internet : http://www.microtec.net/~ciac
Adresse électronique : ciac@microtec.net

FIDES
Borduas
Gilles Lapointe
L'envol des signes
Borduas et ses lettres
Aussi captivant que bien documenté, cet ouvrage démystifie l'époque et ses figures emblématiques. Du bon travail.
Lettres québécoises
COLL. NOUVELLES ÉTUDES QUÉBÉCOISES
280 PAGES ~ 25,95 $
À PARAÎTRE EN JUIN 1998
Gilles Lapointe et Raymond Montpetit
Paul-Émile Borduas, photographe
Un regard sur Percé, été 1938
Ce magnifique livre reproduit des photos de la Gaspésie que Borduas a réalisées en 1938 pour le ministère du tourisme. Ces photographies témoignent d'une recherche artistique qui déborde les cadres stricts de l'enquête au moment où Borduas commence tout juste à émerger comme peintre.

PATRICIA SMART
Les femmes du REFUS GLOBAL
Madeleine Arbour
Marcelle Ferron
Murielle Guilbault
Louise Renaud
Thérèse Renaud
Françoise Riopelle
Françoise Sullivan
Patricia Smart
Les femmes du REFUS GLOBAL
Ce livre est un hommage à des artistes qui ont contribué à façonner le visage du Québec contemporain et aussi l'occasion de découvrir sept destins exceptionnels.
352 PAGES • 29,95 $
Boréal
Qui m'aime me lise.

exposition
Pierres précieuses 1950-1955
Paul Émile BORDUAS
Ulysse COMTOIS
Marcelle FERRON
JAURAN
Fernand LEDUC
Rita LETENDRE
Jean McEWEN
Jean-Paul MOUSSEAU
Jean-Paul RIOPELLE
du 9 au 30 mai
WADDINGTON & GORCE
1446, rue Sherbrooke Ouest
Montréal H3G 1K4
Tél. : 847-1112 Fax : 847-1113
Du mercredi au samedi de 10 h à 17 h

PARACHUTE
revue d'art contemporain/contemporary art magazine
Peindre? What Painting?
91 numéro spécial sur la peinture | 100 pages | section couleur
en kiosque dès le 6 juin 1998 | 8,25 $
COUVERTURE: GUY PELLERIN PHOTO: RICHARD-MAX TREMBLAY

Les 50 ans de **Refus global**

Événements entourant le **cinquantenaire**

Expositions

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Borduas et l'*épopée automatiste*. Plus de 90 œuvres de Borduas et 40 autres des artistes automatistes, tirées de la collection du musée. Tout au long de l'exposition, un important programme d'animation est offert: visites thématiques, causeries, débats et colloque, vidéos sur l'art, site de recherche (*http.//: Media.MACM.qc.ca*). Un catalogue accompagne l'exposition. Du 9 mai au 29 novembre 1998. Renseignements: (514) 847-6226.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

Une salle d'exposition permanente est consacrée à Paul Émile Borduas. Vingt-trois œuvres récemment acquises par le musée auprès de Renée Borduas, la fille aînée du peintre, s'ajoutent aux vingt-cinq peintures et dessins et à la sculpture que le MBAM possédait déjà. Pavillon Benaiah Gibb. Renseignements: (514) 285-1600.

LE CHAFAUD-MUSÉE, À PERCÉ

Paul Émile Borduas, photographe. Un regard sur Percé, été 1938. Vernissage le 28 juin. Exposition jusqu'au 15 septembre 1998. Renseignements: (418) 782-5100.

MUSÉE D'ART DE MONT-SAINT-HILAIRE

Éternel présent — 50 ans après le Refus global. Œuvres très récentes de Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan. Il s'agit de la seule exposition qui présente des œuvres inédites de tous les signataires encore actifs en arts visuels. Un catalogue accompagnera l'exposition. Fait suite à l'exposition *Saint-Hilaire et les automatistes*, présentée au musée à l'été 1997. Du 24 mai au 7 septembre 1998 (exposition itinérante par la suite). Renseignements: (514) 536-3033.

MUSÉE DU QUÉBEC

Maurice Perron – Un photographe parmi les automatistes. Ami d'enfance de Jean-Paul Riopelle, signataire et éditeur de *Refus global*, Maurice Perron est celui qui a, caché derrière l'objectif de sa caméra, capté une bonne part des quelques centaines de clichés qui nous permettent aujourd'hui de retracer visuellement l'histoire du groupe des automatistes. Du 2 décembre au 11 avril 1999. Renseignements: (418) 643-2150.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

Intitulée *Refus global*, cette installation présente une cinquantaine d'œuvres des signataires: aquarelles, collages, toiles. Du 15 août au 17 janvier 1999. Renseignements: (613) 990-1985.

CENTRE D'EXPOSITION DE BAIE-SAINT-PAUL

Dans *«Un espace de liberté»*, le centre donne *«Place à l'amour, place à la liberté»* aux signataires de *Refus global*, lesquels seront présents en image et en une œuvre dans un climat privilégié. Du 26 septembre au 29 mars 1999. Renseignements: (418) 435-3681.

WADDINGTON & GORCE

Du 9 mai au 30 mai 1998, au 1446, rue Sherbrooke Ouest, à Montréal, l'exposition *«Pierres précieuses»* présente P. E. Borduas, U. Comtois, M. Ferron, Jauran, F. Leduc, R. Letendre, J. McEwen et J.-P. Mousseau. Renseignements: (514) 847-1112.

ÉCOMUSÉE

À l'Écomusée du fier monde, les 24 et 25 septembre 1998, exposition d'automatistes de 1948 (Pierre Gauvreau, Marcelle Ferron) et d'aujourd'hui (Germain Guénette, Magali Turcot). Le vernissage sera suivi de la lecture de *Refus global* et d'une nuit de la poésie. Renseignements: (514) 528-8444.

Conférences

MUSÉE DU QUÉBEC

Dans la série «Les Grands Créateurs», l'historien François-Marc Gagnon donnera une conférence d'une heure et demie sur Borduas. Le vendredi 20 novembre à 14h, reprise le samedi 21 novembre à la même heure. Renseignements: (418) 643-2150.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

François-Marc Gagnon donnera une série de huit conférences d'une heure sur *Refus global*. Auditorium Maxwell Cummings, à 11h, les 20 septembre, 11 octobre, 1er et 22 novembre pour les conférences en français, et les 27 septembre, 18 octobre, 1er et 29 novembre pour les conférences en anglais. Frais d'entrée. Renseignements: (514) 285-1600.

UNIVERSITÉ McGILL

Programme d'études sur le Québec. Le mythe de *Refus global*, par Patricia Smart, conférencière invitée dans le cadre de la deuxième Grande Conférence Desjardins. Le 10 novembre 1998 à 17h30. Outre la conférence de Patricia Smart, plusieurs tables rondes et tribunes regrouperont, du 10 au 12 novembre 1998, des spécialistes et experts sur la question de *Refus global*. Renseignements: (514) 398-3960.

Théâtre

THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE

Les Oranges sont vertes, de Claude Gauvreau, mise en scène de Lorraine Pintal, avec Pierre Lebeau, Marie-France Marcotte, Pascale Montpetit, Pierre Collin, Andrée Lachapelle, Marc Béland, Daniel Parent, Catherine Archambault. *«Une immense tragédie moderne, déchirée entre la décision et les idéaux, entre les sarcasmes et la poésie, entre la petitesse du quotidien et la pensée cosmique.»* Du 15 septembre au 10 octobre 1998. Renseignements: (514) 866-8668.

Radio

RADIO-CANADA - 100,7 FM

Du Refus global au village global, une série d'émissions réalisée et animée par Jean-Pierre Denis, collaborateur littéraire au *Devoir*. Au programme, vingt heures et demie d'entrevues, de confidences, d'analyses avec des signataires du manifeste et des commentateurs, en plus de nombreux extraits d'archives. Du 4 au 29 mai, à *La Onzième Heure*, du lundi au vendredi, de 11h à midi. Renseignements: (514) 597-6000. *La Jeune Fille et la Lune*, de Claude Gauvreau. Réalisation: Jean Gagnon et Yvon Perrier. Comédienne: Marie Danielle Boucher. Musique originale: Steve Godin. Musique virtuelle, écouteurs recommandés! Le lundi 18 mai à 19h30. Renseignements: (514) 597-6000.

Livres

BORDUAS

Cet ouvrage reproduira en couleur plus de soixante œuvres de Paul Émile Borduas. En association avec le Musée d'art contemporain de Montréal et la maison d'édition Les 400 coups. Analyses par la conservatrice des collections au MACM, Josée Bélisle, et par l'artiste et professeur d'histoire de l'art Marcel Saint-Pierre. Lancement au MACM vers le 17 juin. Renseignements: (514) 847-6226.

ÉTERNEL PRÉSENT 50 ANS APRÈS REFUS GLOBAL

Livre d'artistes à tirage limité présenté en coffret haut de gamme, issu de l'exposition du même nom au Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire. Chacun sera composé d'un texte-témoignage et de six petites œuvres originales créées en 1998, sérigraphiées, signées et numérotées. Renseignements: (514) 536-3033.

LES FEMMES DU REFUS GLOBAL

Essai de Patricia Smart, Éditions Boréal. L'ouvrage est élaboré selon trois perspectives: le contexte historique de l'automatisme, l'esthétique automatiste, un compte rendu de la totalité de la production des années automatistes. Parution en librairie: le 12 mai 1998. Chronique du mouvement automatiste québécois (1941-1954). Par François-Marc Gagnon. Présentement sous presse, cet ouvrage de 100 pages sera publié chez Jacques Lanctôt Éditeur.

L'ACTION NATIONALE

La revue consacre dans son édition de juin prochain un dossier à *Refus global*. Plus de vingt-cinq pages de témoignages et de réactions des survivants sur les conséquences de *Refus global* sur leur carrière. De plus, le professeur et historien François-Marc Gagnon jette un regard observateur sur l'accueil qui a été réservé à *Refus global*. Renseignements: 845-8533.

VIE DES ARTS

Dans son numéro de mai-juin, la revue présente un dossier étayé sur *Refus global*: analyses, entretiens et enjeux contemporains.

Lancement

Lancement de quatre publications le 9 août à la galerie Montréal Télégraphe, 206, rue de l'Hôpital (métro Place-d'Armes). Renseignements: (514) 526-8483.

- *Paul Émile Borduas, photographe. Un regard sur Percé, été 1938*, par Gilles Lapointe et Raymond Montpetit, Fides.
- *L'Art inquiet: motifs d'engagement* Collectif d'artistes et de critiques d'art. Éditions Galerie de l'UQAM.
- *«L'automatisme en mouvement»*, Livraison double de la revue *Études françaises*. Numéro coordonné par Gilles Lapointe et Ginette Michaud, PUM. La plupart des spécialistes du mouvement automatiste ont collaboré à ce numéro. On y retrouvera aussi des lettres et des textes inédits des signataires de *Refus global*.
- *Cent cibles*, Manifeste produit par des étudiants en arts visuels de l'UQAM.

Colloque

LES AUTOMATISTES À PARIS

Centre culturel canadien,
5, rue Constantine, Paris 7e

Commémoration du mouvement et mise en lumière d'un aspect de l'histoire des automatistes qui n'a jamais encore été abordé dans son ensemble. Un colloque de deux journées, organisé par Lise Gauvin, directrice de la revue *Études françaises*, est prévu: *Les automatistes et Paris*, et *Le Paris des automatistes*. Le premier sera consacré aux points de contact entre les divers groupes concernés, de même qu'aux activités collectives du groupe. Le deuxième mettra l'accent sur les itinéraires individuels, les affinités électives, les «hasards objectifs» des rencontres et des parcours. Il y aura aussi une exposition des peintres automatistes, des projections de vidéos et de films, le lancement de livres et de publications, parmi lesquels un numéro de la revue *Études françaises* consacré à *Refus global*, et des lectures d'œuvres. Du 21 au 23 octobre 1998. Renseignements: Université de Montréal, télécopieur: (514) 343-2256.

Marie-Claude Petit

HOMMAGE À JEAN-PAUL RIOPELLE

PHOTO: ROCH NADEAU

«COMPOSITION», 1953, Huile sur toile, 200 x 350 cm

Power Corporation du Canada / Power Corporation of Canada